

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

TEREZA PEREIRA DO CARMO

DIDASCÁLIAS NO *OEDIPVS* DE SÊNECA

TEREZA PEREIRA DO CARMO

DIDASCÁLIAS NO *OEDIPVS* DE SÊNECA

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de Concentração: Estudos Clássicos.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Professora Doutora Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Belo Horizonte
2006

DEDICATÓRIA

À minha família: Aos que foram, aos que estão e aos que virão.

AGRADECIMENTOS

À Sandra pela paciência e generosidade intelectual;

À Tereza Virgínia pelas orações e por acreditar ser possível;

Aos professores do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da Universidade de Minas Gerais;

Ao Pe. Campos por me iniciar nos estudos do Latim;

A toda minha família especialmente à minha mãe pela sabedoria do silêncio;

Aos meus amigos.

“Multi ad fatum
uenere suum, dum fata timent.”
Sêneca

SUMÁRIO

SUMÁRIO	6
ABREVIATURAS UTILIZADAS NO TEXTO	8
RESUMO	9
RÉSUMÉ	10
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	19
A obra de Sêneca em seu contexto histórico-cultural	19
I.1 - Vida de Sêneca	19
I.2 – O estoicismo na prosa senequiana	21
I.2.1 – O surgimento do estoicismo	22
I.2.2 – O estoicismo romano	24
I.2.3 – Sêneca e o estoicismo	25
I.3 – O teatro em Roma: das manifestações pré-literárias à poesia dramática senequiana	27
CAPÍTULO II	37
A poesia dramática: referencial teórico	37
II.1 – Referencial antigo	38
II.1.1 - Horácio	38
II.1.2 – Quintiliano	46
II.2 – Referencial contemporâneo	51
II.2.1 – Didascálias	51
II.2.2 – A representabilidade da poesia dramática latina	57
CAPÍTULO III	63
Identificação e análise das didascálias	63
III.1 – Resumo da tragédia Oedipus	63
III.2 – Análise do Oedipus	65
III.2.1 – Referencial teórico antigo no Oedipus	65
III.2.2 – Referencial contemporâneo	73
III.3 – A presença das didascálias	76
III.4 – Análise das didascálias	77
III.4.1– Didascálias descritivas de espaço ou de movimento das personagens	78
III.4.2 – Didascálias psicológicas	82
III.4.3 – Didascálias de opinião	85
III.4.4 – Outros tipos de didascálias	89

CONCLUSÃO	92
REFERÊNCIAS	97
APÊNDICE	103
I - A transmissão do texto antigo	103
I.1 - Transmissão das tragédias de Sêneca	105
I.2 - OEDIPVS	108
II - OEDIPVS: Identificação das didascálias traduzidas de acordo com as	110
categorias de Mora	110
II.1- Descritivas de espaço	110
II.2 - Descritivas de movimento	112
II.3 - Psicológicas	117
II.4 – De Opinião	120
II.5 - Outros tipos de didascálias	123

ABREVIATURAS UTILIZADAS NO TEXTO

<i>Ep.</i>	<i>Epistula ad Pisones</i> – Horácio
<i>Inst. orat.</i>	<i>Institutio oratoria</i> – Quintiliano
<i>Ad Luc.</i>	<i>Ad Lucilium Epistulae</i> - Sêneca
<i>Oed.</i>	<i>Oedipus</i> – Sêneca
<i>Cho.</i>	<i>Chorus Thebanorum</i>
<i>Ioc.</i>	<i>Iocasta</i>
<i>Ti.</i>	<i>Tiresias</i>
<i>Sen.</i>	<i>Senex Corinthius</i>
<i>Man.</i>	<i>Manto</i>

RESUMO

Esta dissertação visa demonstrar que as didascálias caracterizam-se como um dos recursos cênicos presentes na poesia dramática antiga, tendo como objeto de análise a obra *Oedipus* de Sêneca. A partir de um pequeno panorama acerca de Sêneca e sua obra com ênfase na poesia dramática, apresentamos um referencial teórico antigo e contemporâneo sobre a poesia dramática de Sêneca, com ênfase no conceito de didascálias e, por fim, a partir do conceito apresentado, identificamos e analisamos as didascálias no *Oedipus* de Sêneca. Esperamos, com este estudo, abrir novas vias para pesquisas acerca da poesia dramática latina e suas possibilidades de representação.

Palavras chaves: DIDASCÁLIAS; ÉDIPO; SÊNECA; TEATRO.

RÉSUMÉ

Le but de ce mémoire est de montrer que les didascalies se caractérisent comme un des procédés scéniques dans la poésie dramatique antique, ayant par objet d'analyse l'oeuvre *Oedipus* de Sénèque. À partir d'un bref panorama sur Sénèque et son oeuvre en soulignant la poésie dramatique on présente des références théoriques anciennes et contemporaines sur la poésie dramatique de Sénèque dont on relève le concept de didascalies et finalement à partir du concept présenté on identifie et analyse les didascalies en *Oedipus* de Sénèque. On espère, avec cette étude, ouvrir de nouveaux chemins pour d'autres recherches sur la poésie dramatique latine et ses possibilités de représentation.

Mots clés : DIDASCALIES ; *OEDIPUS* ; SÉNÈQUE ; THÉÂTRE.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho nos propusemos identificar e analisar as didascálias internas nos diálogos e cantos corais no *Oedipus* de Sêneca. Procuraremos justificar a razão da escolha de nosso assunto e apresentar o plano de trabalho a ser desenvolvido.

Diante de tantas obras clássicas, voltamos nossa escolha para a tragédia latina. A tragédia é uma das formas literárias do mundo antigo que ainda encontra receptividade no mundo contemporâneo. Não desprezamos aqui outros gêneros literários, como a poesia épica, a poesia lírica e a comédia. Reconhecemos o valor desses gêneros literários, sua evolução e sua influência na literatura contemporânea. No entanto, a tragédia conseguiu eternizar-se, por possuir características universais que ainda encantam o público moderno, como a impossibilidade do homem em traçar o seu destino e a incapacidade para vencer as forças contrárias que vêm de fora e de cima. Os grandes dramaturgos ainda buscam, nas formas da tragédia clássica, inspiração para escrever suas obras. Muitas vezes retomam os temas antigos, adaptando-os ou não às novas circunstâncias, como fez Sartre com *Les Troyennes*, Cocteau com *Orphée*, André Gide com *Oedipe*, Chico Buarque com *Gota d'água* e Jorge Andrade com *Pedreira das almas*.¹

A modernidade nos apresenta novos veículos para a cultura das massas, como o cinema e a televisão. Esses dois veículos continuam a explorar a tragédia clássica e a produzir obras como os filmes *Electra* ou *Troianas*² e a novela *Mandala*,³ que encontram no público da atualidade o mesmo interesse que despertavam no público que assistia às representações no mundo antigo. A tragédia é eterna, tal eternidade justifica nossa opção pelo gênero.

Entre tantos autores de tragédias, por que Sêneca?

¹ *Gota d'água* é uma releitura de *Medéia* e *Pedreira das almas*, uma releitura de *Antígona*.

² Roteiro de Michael Cacoejannis. *Electra* de 1962 e *Troianas* de 1971.

³ Novela escrita por Dias Gomes e Marcílio Moraes, produzida pela Rede Globo de televisão entre 1987-1988, que explorava o mito de Édipo.

Poucas tragédias da literatura latina chegaram até nós completas. Restaram-nos alguns fragmentos do período helenístico, da época de Cícero e da época de Augusto. Fragmentos sem uma seqüência, esparsos em sua maioria, que não seriam suficientes para um trabalho de análise. Enfim, restaram-nos as tragédias de Sêneca, as únicas tragédias latinas que chegaram completas até nosso tempo.

O teatro senequiano tem sido visto como obra com possibilidades limitadas de encenação e permeado de máximas filosóficas. As escolas de artes cênicas, os estudiosos de teatro clássico e os filósofos têm dúvidas sobre a representabilidade das tragédias de Sêneca, isto é, se suas peças foram escritas visando à encenação ou se são obras concebidas apenas para serem lidas, tendo em vista as sentenças filosóficas presentes ao longo das tragédias. Essa temática, apesar de pouco discutida no Brasil, tem grande relevância hoje: há os que defendem a encenação, como Florence Dupont (1995) e há os que sustentam a sua impossibilidade, como Angelo Ricci (1967).

De fato, é incontestável que a filosofia perpassa a obra teatral de Sêneca, o que poderia ser visto como um impedimento à encenação. Sêneca, em seus poemas dramáticos, procura falar sobre as paixões humanas e as idéias estoicas, segundo as quais o escopo do viver é a obtenção da felicidade. O autor utiliza a ação e o discurso de suas personagens para mostrar que a felicidade se persegue vivendo “segundo a natureza”. E viver conforme a natureza, para os estoicos, será um viver que se concilia com o próprio ser racional, conservando-o e atualizando-o plenamente, uma vez que o homem não é apenas um ser vivente, mas é, acima de tudo, um ser racional. A virtude humana está na identificação com a natureza e o equilíbrio está no domínio de tudo o que é irracional e no controle das paixões, impulsos e sentimentos.⁴

Afortunadamente, o filósofo latino deixou-nos não apenas uma obra filosófica, mas também uma obra dramática significativa, o que nos estimula a buscar o estilo e os recursos utilizados. Tal abordagem à obra filosófica torna-se, portanto, indispensável, para análise do

⁴ BRUN, 1986, p. 82 e ss.

teatro senequiano, na medida em que ela possibilita a explicitação da articulação entre a ação dramática e o pensamento filosófico do autor.

O pensamento filosófico e as obras dramáticas de Sêneca influenciaram e continuam a influenciar a filosofia e a literatura contemporâneas. Obviamente a influência senequiana na contemporaneidade é consideravelmente menor que durante a Idade Média, o Renascimento e o período Barroco. De fato, suas idéias se têm estendido pelos tempos o suficiente para comprovar sua importância como objeto de estudo no mundo literário, cênico e filosófico.

Certamente, o espectador da época neroniana reconheceria com facilidade as marcas de gênero filosófico, como a argumentação de base estoíca das personagens nos textos dramáticos senequianos, mas a discussão ainda se faz presente e a polêmica permanece: Sêneca era representável?

Acreditamos que, ao artista, é lícito utilizar sua arte com o objetivo prático de transmitir suas idéias, tornando sua obra didática⁵. A questão do didatismo na arte abre uma velha questão: *ars artis gratia* ou *ars pecuniae gratia*? Verifica-se, através de uma breve viagem à história do teatro, que Paul Claudel escreveu peças de conteúdo doutrinário católico e Brecht, um dos maiores dramaturgos do século XX, dedicou sua vida a escrever e dirigir suas peças didáticas de conteúdos ideológicos.

O teatro apóia-se no tripé ator, texto e platéia.⁶ O autor teatral escreve dramas para ser encenado, para instruir e para divertir, respeita o seu público, pois deseja que suas personagens tornem-se vivas em cena, transmitindo seus versos repletos de poesia, emoção e, no caso de Sêneca, também de filosofia.

Um outro aspecto das tragédias de Sêneca, apresentado como dificuldade para a encenação, é o gosto do poeta por situações horrendas tingidas com cores fortes e o excesso de cenas repugnantes e grotescas. Horácio na *Epistula ad Pisones* recomenda que cenas de

⁵ O didatismo das poesias dramáticas de Sêneca está associado à filosofia presente na mesma. Ortega y Gasset, 1977.

⁶

horror sejam escondidas do público; Sêneca foge à recomendação horaciana e atende ao gosto do público romano que tinha prazer em assistir tais cenas. A violência faz parte do teatro do século I. Suetônio conta-nos que, na época de Calígula, um dos atores quis dar realismo à cena durante a apresentação de um mimo e, para conseguir tal efeito, saltou do alto de um edifício, caindo no palco a vomitar sangue⁷. Boileau, na sua *Art. Poet.* III, 1-8, afirma:

Não existe serpente, nem monstro odioso, que, imitado com arte, não se torne gracioso. Com pincel delicado, o artífice agradável do mais horrível faz um objeto amável. Assim para nos encantar, a tragédia em choros de Édipo ensangüentado faz falar as dores, de Orestes parricida os alarmes vai exprimir e arranca-nos lágrimas, para nos divertir.

Dessa maneira, as criações e inovações nas tragédias de Sêneca relativas tanto à doutrina filosófica, quanto ao excesso de cenas repugnantes poderiam ter objetivo didático. O homem não pode esconder-se de si mesmo e, por mais odiosas que sejam as imagens de um espetáculo, estas irão revelar ao homem aquilo que ele é capaz de realizar fora do palco; cabe a ele decidir se o fará ou não. A partir da reflexão proporcionada pelo espetáculo, dificilmente o espectador sairá ileso depois de assistir a um espetáculo teatral.

O *furor* está presente na obra dramática senequiana, assim como a paixão, necessária para comover os corações e agradar à platéia latina, que estava acostumada a apresentações espetaculares. Aída Costa, ao falar das manifestações pré-literárias do teatro latino, nos relata sobre o gosto do espectador romano:

O ‘Italum acetum’ de que nos fala Horácio⁸ e de que se contagia o grego, inato no romano, externa-se pelas mais diversas formas, na sua vida pública ou privada, em todas as suas relações sociais. São, por exemplo, os apelidos espirituosos, grosseiros e afrontosos até, são as pilhérias irreverentes e indecorosas dos fesceninos do ‘carmen triumphale’ dirigidos ao general vitorioso pelos seus próprios soldados durante o cerimonial do triunfo, dos fesceninos do ritual de núpcias, endereçados aos noivos, como se lê ainda em Catulo⁹ e de que dão notícia outros autores.¹⁰

⁷ Suetônio. *Calígula*, 57

⁸ *Satirae*, I, 7,32: “At Graecus, postquam est Italo perfusus aceto, Persius exclamat...” (apud COSTA, 1978, p. 14).

⁹ Carmen 61, v.136... (apud COSTA 1978, p.14).

¹⁰ 1978.

No *Satyricon* de Petrónio (séc. I d.C.), autor contemporâneo de Sêneca, temos um exemplo do *italum acetum* romano. No capítulo 45, 4ss, o personagem Équion anuncia um combate de gladiadores dentro de três dias e quem são os combatentes. Com entusiasmo ele conta como será o combate:

Um grupo de participantes não profissional, mas com muitos libertos. (...) Ele oferecerá armas de ferro da melhor qualidade, sem possibilidade de fuga, um carnívoro no meio, para que o anfiteatro possa ver.¹¹

Reclama dos gladiadores medíocres que se apresentaram anteriormente no anfiteatro e, como o público irritado, reclama do combate ruim que estava assistindo, dizendo: “*Mostrem a que vieram!*”¹² O público romano desejava um espetáculo onde os discursos e as ações pudessem deixá-los inquietos, excitados e, ao final, pudessem, apaziguados, explodir em aplauso, que tanto gratifica, no caso do teatro, o ator e o autor.

A poesia dramática de Sêneca servirá de inspiração e exemplo para muitos autores de tragédias a partir do Renascimento, de Calderon de la Barca a Shakespeare, de Corneille a Racine, de Cocteau a Eliot e, ainda hoje, as descrições de suas cenas de violência podem ser encontradas no cinema contemporâneo.¹³

No entanto, partindo do pressuposto de que a poesia dramática é uma obra de arte e de que a arte é essencialmente prazer, podemos afirmar que as imagens produzidas nas obras de arte podem ser espetáculos repugnantes, grotescos, contudo, dão prazer a nossas vistas e, ao assistir a essas imagens, temos a oportunidade de aprender e de raciocinar. O autor dramático produz arte, arte essa que pode significar coisas diferentes em épocas diferentes para espectadores diferentes. A obra dramática é para ser lida, vista, ouvida e esse recurso é um facilitador do entendimento das idéias, no caso de Sêneca, idéias da filosofia estóica ilustradas de forma poética em suas tragédias.

¹¹ PETRÔNIO. *Satyricon*, 2004. p. 73.

¹² PETRÔNIO. *Satyricon*, 2004. p. 75.

¹³ Por exemplo: RACINE, *Fedra* e CAMUS, *Calígula*.

Entre as tragédias de Sêneca elegemos *Oedipus* pelos seguintes fatores:

- a) *Oedipus* é uma tragédia de caráter marcadamente retórico-político, o que nos permitirá a possibilidade de estudar Sêneca como homem de Estado e autor dramático didático;
- b) as personagens da obra de Sêneca possuem uma riqueza que instiga a criação do ator na sua composição;
- c) há a presença de argumentos da filosofia estoica nas falas das personagens;
- d) os elementos cênicos que compõem o texto dramático podem ser identificados como marcas da teatralidade da obra;
- e) há o excesso de cenas repugnantes que, a princípio, impediriam a apresentação pública do texto.

Este trabalho se divide em três capítulos e um apêndice. O primeiro capítulo foi reservado para considerações gerais acerca do autor e sua obra, considerações importantes para a compreensão do trabalho em si e da tragédia de Sêneca em geral. Nesse capítulo procuramos focalizar a obra filosófica senequiana e a tragédia dentro da literatura latina, confrontando-a, quando necessário, com a tragédia grega de que se serve como modelo.

O segundo capítulo consiste em apresentar o referencial teórico por nós utilizado para a análise da obra *Oedipus*. O referencial antigo consiste na teoria de Horácio em *Epistula ad Pisones* e de Quintiliano em *Instituto oratoria*. Horácio em sua *Epistula ad Pisones* vem contribuir como referência teórica a influenciar Sêneca. O texto de Horácio desempenha, no decorrer dos tempos, um papel relevante na discussão das idéias estéticas e poéticas, aplicadas particularmente ao teatro, e nos manuais de Poética posteriores. É um texto didático, pois possui a preocupação de ensinar, servindo-se de exemplos: o que se deve e o que não se deve fazer na realização de uma obra de arte. O pensamento horaciano, nessa epístola, é bastante preciso e busca uma síntese da perfeição e uma negação das formas cristalizadas. Apontados

os principais tópicos da obra de Horácio, passamos a Quintiliano. A teoria de Quintiliano desenvolve-se a partir da idéia de que o orador é um homem de bem capaz de discursar, idéia essa que perpassa pela fórmula de Catão em que ninguém pode ser um orador perfeito se não for um *uir bonus*, fórmula já defendida por Cícero no *De Oratore*. Em Quintiliano temos resposta à recepção do texto senequiano no mundo antigo.

A segunda parte desse capítulo consiste em apresentar teorias acerca do teatro utilizada por estudiosos modernos. O referencial moderno consiste nas teorias de Pavis, Mora, Ingarden, Ubersfeld, Herrmann, Grimall, Dupont e Cardoso. Esse referencial é importante para análise da obra e das didascálias, justificando a hipótese de representabilidade da tragédia senequiana.

O terceiro capítulo consiste na análise da obra como um todo a partir do referencial teórico apresentado e, em seguida, análise das didascálias selecionadas de acordo com o referencial teórico, que apresentam possíveis marcas de representabilidade presentes no *Oedipus*.

Por fim, o apêndice consiste na tradução dos versos selecionados, que contêm todas as didascálias identificadas a partir do texto organizado por Herrmann.¹⁴ Esse apêndice é acompanhado de um pequeno estudo de caráter filológico a propósito da transmissão do texto de Sêneca e do aparato crítico do texto dramático do *Oedipus*.

Quanto ao nosso método de trabalho, não optamos por teorias da antiguidade ou da contemporaneidade. Preferimos mesclar as teorias antigas com as correntes contemporâneas para identificar, traduzir e analisar as didascálias presentes no *Oedipus* de Sêneca.

A tradução das didascálias identificadas foi realizada utilizando basicamente o *Dicionário latino – português* de Faria; o *Dictionnaire illustre latin français* de Gaffiot e o *Oxford latin dictionary* de Glare.

¹⁴ SÉNÈQUE. *Tragédies, TomeII – Oedipe, Agamennon, Thyeste, Hercule sur l’Oeta*, 1961.

A análise da representabilidade da peça, a partir das didascálias selecionadas, é realizada tomando como base a teoria antiga sobre a poesia dramática e os estudos de teóricos contemporâneos sobre as tragédias de Sêneca.

Nesta dissertação, pretendemos contribuir para, dentro dos moldes escolhidos, um estudo mais aprofundado das didascálias no *Oedipus* de Sêneca e para os estudos da poesia dramática latina.

CAPÍTULO I

A obra de Sêneca em seu contexto histórico-cultural

O teatro senequiano tem sido visto como obra com possibilidades limitadas de encenação e de estilo exageradamente filosófico. Os estudiosos de teatro clássico têm dúvidas sobre a representabilidade das tragédias de Sêneca, isto é, se suas peças foram escritas visando à encenação ou se são obras concebidas apenas para serem lidas, tendo em vista o discurso filosófico fortemente presente ao longo das tragédias. Essa temática, apesar de pouco discutida no Brasil, tem grande relevância hoje: há os que defendem a encenação, como Florence Dupont (1995) e há os que sustentam a sua impossibilidade, como Angelo Ricci (1967).

Nosso objetivo neste trabalho é identificar, traduzir e analisar as didascálias internas presentes no *Oedipus* de Sêneca contribuindo assim, para os estudos da poesia dramática. Antes de iniciarmos o trabalho que nos propusemos desempenhar, faremos algumas considerações acerca do autor por nós escolhido e sua obra.

I.1 - Vida de Sêneca

Lúcio Aneu Sêneca – também conhecido como Sêneca, o Filósofo – nasceu em Córdoba (Espanha), aproximadamente quatro anos antes do início da era cristã. Sêneca era filho de Aneu Sêneca (55 a.C.-39 a.C.) – conhecido como Sêneca, o Velho – que foi um célebre orador. Sêneca, o filósofo, foi um dos mais importantes intelectuais do mundo romano durante o primeiro século de nossa era, tendo desempenhado atividades políticas e produzido uma significativa obra literária e filosófica.

Devido a sua origem ilustre, transferiu-se para Roma nos primeiros anos de sua vida e na capital do Império Romano foi educado em filosofia e retórica. Por volta dos 25 anos tornou-se advogado, ascendeu politicamente e passou a ser membro do senado romano por volta dos 40 anos. Envolvido em um processo por causa de sua ligação com Júlia, sobrinha do imperador Cláudio, foi exilado na Córsega durante os anos de 41d.C. a 49 d.C. No exílio dedicou-se aos estudos e redigiu duas cartas consolatórias: *Ad Heluiam matrem* e *Ad Polybium*. Perdoado em 49 d.C. por interferência de Agripina, esposa do imperador e mãe de Nero, de quem foi preceptor, voltou para Roma em 49 d.C. e, no ano seguinte, foi nomeado pretor.

Quando, em 54 d.C., Nero ascende ao poder, Sêneca torna-se o seu principal conselheiro e orientador político. Durante algum tempo, Sêneca exerceu influência sobre o jovem imperador, direcionando-o para uma política mais justa e humanitária. Os primeiros anos do governo de Nero foram considerados os mais clementes e sábios do Império. Durante esse tempo, Sêneca escreveu os tratados: *De clementia*, *De uita beata* e *De beneficiis*. Com os atos de Nero, Sêneca, aos poucos, foi forçado a adotar atitudes de complacência: chegou a redigir uma carta ao Senado na qual justificava a execução de Agripina em 59 d.C. Foi muito criticado pela fraca oposição à tirania e à acumulação de riquezas de Nero.

Sêneca fica na função de conselheiro até 62 d.C., quando se afasta da vida pública e se dedica a escrever tragédias e textos filosóficos. Nesse período Sêneca escreve o seu tratado *De otio*, além de *Naturales quaestiones* e as *Epistolae ad Lucilium*. Na primavera de 65d.C., Nero condena-o à morte por suicídio depois de acusá-lo de participar da conjuração chefiada por Pisão, que pretendia matar Nero. Com estoíca firmeza e admirável força de espírito Sêneca cumpriu a sentença dada por Nero. Segundo Tácito (55? -116?) nos *Anais* (XV, 62-64), Sêneca, ao saber que fora condenado à morte, despediu-se de seus amigos, ordenou que lhe fossem abertas as veias dos pulsos e das pernas e ditou um longo discurso aos seus

secretários; como custasse a morrer, mandou chamar um médico para que lhe desse um veneno. Como nenhum desses recursos tivesse apressado a chegada da morte, Sêneca, num último ato de coragem, exigiu um banho quentíssimo e morreu sufocado pelo vapor.

I.2 – O estoicismo na prosa senequiana

A obra em prosa de Sêneca é composta, em alguns casos, de frases curtas, metáforas. O maior destaque da obra, talvez, seja a raridade em que ocorre a terceira pessoa. A produção literária em prosa de Sêneca foi extensa como podemos comprovar na relação abaixo¹⁵:

1. DIALOGORVM LIBRI XII
 - 1.1. DE PROVEDENTIA
 - 1.2. DE CONSTANTIA SAPIENTIS
 - 1.3. DE IRA
 - 1.4. DE IRA
 - 1.5. DE IRA
 - 1.6. DE CONSOLATIONE AD MARCIAM
 - 1.7. DE VITA BEATA
 - 1.8. DE OTIO
 - 1.9. DE TRANQVILITATE ANIMI
 - 1.10. DE BREVI TATE VITAE
 - 1.11. DE CONSOLATIONE AD POLYBIVM
 - 1.12. DE CONSOLATIONE AD HELVIAM
2. DE CLEMENTIA
3. DE BENEFICIIS (7 livros)
4. EPISTOLAE AD LVCILIVM (20 livros)
5. NATVRALES QVAESTIONES

A época em que viveu Sêneca foi propícia ao florescimento da filosofia, pois, após o brilhante século de Augusto, Roma é tomada por novos cultos vindos do Oriente que colaborarão para a prática litúrgica dos romanos. Além disso, a perda da liberdade devido às perseguições de Nero fortalece o espírito prático do cidadão romano e o torna mais sensível aos estudos, de um modo geral, e à filosofia estóica, em particular. No entanto, vale ressaltar que não foi a lógica dos estóicos gregos, nem mesmo a teoria estóica grega do mundo físico,

¹⁵ Souza, 1977, p.257.

que atraiu o interesse dos estóicos romanos. Antes, estes se viram atraídos pela moral da resignação presente no estoicismo, sobretudo nos aspectos religiosos que essa teoria permitia desenvolver. Os problemas práticos, e não os puramente teóricos, levam o cidadão romano a se interessar pela problemática estóica, chamada pelos historiadores da filosofia, como Reale, Bréhier e Brun, de “neo-estoicismo”– a última flor da Estoá.¹⁶ Sêneca, sendo um homem típico de sua época, pôde especular filosoficamente e, assim, nos forneceu um amplo conhecimento da filosofia de sua época, em especial da filosofia estóica. Com Sêneca a filosofia estóica tem, pela primeira vez, a experiência do poder.

Entre os seus escritos filosóficos, destacam-se os tratados de moral: *De Brevitate vitae* (*Da brevidade da Vida*); *De Vita Beata* (*Da Vida feliz*); *De Clementia* (*Da Clementia*); *De Beneficiis* (*Dos Benefícios*) e as cartas, principalmente *Epistulae ad Lucilium* (*Cartas a Lucílio*), que estão permeadas do pensamento estóico. Sêneca, com certeza, é um dos expoentes da Estoá romana, com um grande conhecimento do Pórtico grego.

I.2.1 – O surgimento do estoicismo

O Pórtico grego propõe uma imagem do universo segundo a qual tudo o que é corpóreo é semelhante a um ser vivo, no qual existiria um sopro vital (*pneuma*), cuja tensão explicaria a junção e interdependência das partes. No seu conjunto, o universo seria igualmente um corpo vivo provido de um sopro ígneo (sua alma), que reteria as partes e garantiria a coesão do todo. Essa alma é identificada por Zenão (333/332-262 a.C.), como sendo a razão e, dessa forma, o mundo seria inteiramente racional. A razão universal, ou *logos*, penetra em tudo e conduz tudo, tendendo a eliminar todo tipo de irracionalidade, tanto

¹⁶ Zenão de Cicio (333/332-262 a.C.), fundador do estoicismo, ministrava suas aulas num pórtico em Atenas pintado por Polinhoto. Em grego “pórtico” diz-se *stoá*. Por essa razão, a escola fundada por Zenão recebeu o nome de “Estoá” e os seus seguidores foram chamados “os da Estoá”, “os do Pórtico” ou simplesmente “estóicos”.

na natureza, quanto no comportamento humano. Em função disso, não há lugar no universo para o acaso ou a desordem.

As paixões são consideradas pelos estóicos como desobediências à razão e podem ser explicadas como resultantes de causas externas às raízes do próprio indivíduo; seriam, como já haviam mostrado os cínicos,¹⁷ devidas a hábitos de pensar adquiridos pela influência do meio e da educação. Segundo a filosofia estóica, é necessário ao homem desfazer-se de tudo isso e seguir a natureza, aceitando o destino e conservando a serenidade em qualquer circunstância, mesmo na dor e na adversidade. Portanto, um dos objetivos da filosofia estóica é alcançar a *apátheia*.¹⁸

A *apátheia* é o ideal estóico a ser alcançado, é a natural aceitação dos acontecimentos, uma atitude passiva diante da dor e do prazer, a abolição das reações emotivas, a ausência de paixões de qualquer natureza.¹⁹ As paixões são para os estóicos erros da razão ou conseqüências deles e atrapalham a felicidade do homem. A lista de paixões deixada pelos estóicos mostra que a paixão é antes de tudo um fato, um estado de coisas que cada um pode constatar. Diógenes Laércio (séc. III d.C.) lista as paixões fundamentais elaboradas por Hécaton²⁰:

1- a dor é uma contração irracional da alma; compreende a piedade, a inveja, o ciúme, o despeito, o desgosto, a aflição, o sofrimento e a confusão;

2- o medo é a expectativa de um mal; compreende o pavor, a hesitação, a vergonha, o espanto, o pasmo e a angústia;

3- o desejo sensual é um apetite irracional; compreende a indigência, o ódio, a rivalidade, a cólera, o amor, o ressentimento e a irritação;

¹⁷ Escola de pensamento, fundada em Atenas, que prega a vida segundo a virtude, conseguida através do exercício, simultaneamente corporal e espiritual. Seu maior representante foi Diógenes de Sínope (353/355-323 a.C.). Cf. Reale, 1994.

¹⁸ Cf. CARDOSO, 2005, p.128.

¹⁹ RUSSO, M. – *Stoicism. Sophia on-line Philosophy courses*. Disponível em <http://www.molloy.edu/academic/philosophy/sophia/ancient>. Acesso em 10/10/2005.

²⁰ BRUN, 1986, p. 82.

4- o prazer é um ardor irracional que se apresenta como qualquer coisa de desejável; compreende a sedução, o prazer que extraímos do mal, a voluptuosidade e o desregramento.

I.2.2 – O estoicismo romano

O [estoicismo](#) romano difere do estoicismo grego. O estoicismo grego divide a filosofia em três partes, moral, física e lógica, dando a cada uma delas igual importância. De tal modo estrutura-se a doutrina estoíca, que a compreensão de cada uma dessas partes dependia da compreensão das demais. No entanto – segundo a natureza prática do gênio romano - limita-se em Roma, quase que exclusivamente aos problemas morais, que constituem o caráter essencial desse estoicismo, descuidando quase que completamente dos problemas teóricos, que no estoicismo grego são resolvidos segundo uma metafísica elementar e contraditória. Dada a praticidade dos romanos na aplicação da filosofia estoíca, faz-se notar a superioridade do estoicismo romano sobre o estoicismo grego; a profunda praxe ascética do estoicismo recebe, aliás, uma confirmação de alto valor, pela sua aceitação por parte de uma mentalidade positiva, realista, prática, qual era a mentalidade romana. O último florescimento da filosofia estoíca deu-se em Roma: o neo-estoicismo. Na idade imperial, o maior destaque é Sêneca.²¹ Após Sêneca, destacam-se Epicteto (entre 50 e 60 d.C.-138 d.C.) e o imperador Marco Aurélio (121-180 d.C.). O estoicismo em Roma renasce com as seguintes características²²:

- a) interesse pela ética;
- b) redução do interesse pelos problemas lógicos e físicos. A teologia, que na Grécia era uma parte da física, assume uma coloração espiritualista;

²¹ Sêneca, em mais de uma de suas obras, afirma-se um estoíco. Concebe-se, portanto, como seguidor da Stoa. Contudo, outras influências filosóficas são evidentes em suas obras, como a do epicurismo, dos pitagóricos e, até mesmo, algumas idéias aristotélicas e platônicas, aproximando-o de um ecletismo para alguns comentadores. No presente trabalho abordaremos apenas a influência estoíca.

²² REALE; ANTISERI, 1990, p. 305-306.

- c) busca do indivíduo pela sua própria perfeição na interioridade da consciência, criando assim um clima intimista que, pelo menos nessa medida, nunca havia sido encontrado na filosofia;
- d) irrupção de um forte sentimento religioso, transformando acentuadamente a têmpera espiritual da velha Estoá;
- e) influência do platonismo que inspirou não poucas páginas dos estóicos romanos, com suas novas características “medioplatônicas”. O conceito de filosofia e de vida moral como “assimilação a Deus” e como “imitação de Deus” passa a exercer uma inequívoca influência.

I.2.3 – Sêneca e o estoicismo

Entre os numerosos estóicos da idade imperial, apenas Sêneca, Musônio Rufo, Epicteto e Marco Aurélio – pertencentes ao primeiro e ao segundo séculos d.C. –, têm uma personalidade própria, pois, desenvolvem a filosofia estóica com grande apego à liberdade espiritual do pensamento, onde não podem chegar o poder exterior, político, jurídico, tendo renunciado a todo o resto. E, entre estes, Sêneca se destaca como pensador, moralista e escritor epigramático. Em 124 cartas dirigidas a seu discípulo Lucílio (*Epistulae ad Lucilium*), escritas entre 63 e 65, e nos tratados *De ira*, *De tranquillitate animi* e *De clementia*, encontramos a filosofia estóica de Sêneca. Nesses tratados, ele procura mostrar que o mais importante para o homem é saber fazer face às suas dificuldades e percalços (*Ad Luc.* 17,1-4); viver em conformidade com a natureza, pois, a natureza ambiciona pouco (*Ad Luc.* 16, 7-9; 4, 10); e cultivar a virtude, pois, só a virtude proporciona o gozo inesgotável, seguro (*Ad Luc.* 27, 3; 44, 5; 66, 6-12), aderindo voluntariamente à ordem universal. Nessas cartas, o autor traz informações sobre fatos do dia a dia e tem como interesse explorar as conseqüências práticas

para a conduta moral diária: “*aplicando toda a moral e acalmar a fúria das paixões*” (*Ad Luc.* 89, 23).

Considerando os vícios, a maldade, a insensatez e, sobretudo, as paixões como fatores de desequilíbrio da ordem, que provocam o rompimento das leis naturais e acarretam conseqüências desastrosas, Sêneca propõe, para que se atinja a felicidade, o exercício da virtude, o domínio dos sentimentos e o enfrentamento das vicissitudes com tranqüilidade absoluta, ou seja, com a preconizada impassibilidade estóica, a *apátheia*.

As paixões são doenças da alma, conseqüentemente, são fraquezas do homem e, por isso, elas devem ser impedidas. O tolhimento e a ausência das paixões são a própria apatia estóica e, conseqüentemente, gerarão felicidade, pois a felicidade é apatia e impassibilidade.²³ Para Sêneca, o homem deve ser indiferente diante da sorte, diante do destino, mas esta sujeição ao destino pressupõe assentimento. Somente o homem livre das paixões pode dar seu assentimento ao destino, pode deixar-se conduzir por ele e não simplesmente ser submetido ao destino. Ainda que pareça paradoxal, o homem liberto das paixões é capaz desse movimento de sujeição com assentimento.

Por isso, Sêneca aconselha nas 124 cartas a Lucílio a fugir de todas as coisas que lhe possam causar a agitação na alma, pois o homem levado pela paixão deixa de possuir e torna-se possuído. Somente a alma livre das paixões, vivendo na virtude conforme a natureza e tendo a razão como guia, poderá alcançar a tranqüilidade da alma. É exatamente nesse estado de ânimo que é possível para o estóico a aceitação do destino, conforme a filosofia estóica romana de Sêneca.

²³ GIOVANI, 1994.

I.3 – O teatro em Roma: das manifestações pré-literárias à poesia dramática senequiana

Para entendermos a poesia dramática senequiana, em sua estrutura e importância, estudaremos as manifestações pré-literárias em Roma até o teatro de Sêneca.

Segundo consta, Roma conheceu a tragédia e a comédia áticas no século III a.C. É possível que novos testemunhos venham a confirmar a suspeita de inícios mais remotos. Todavia, houve em Roma manifestações pré-literárias com elementos dramáticos que datam da segunda metade do século III a.C. Antes da entrada do teatro grego em Roma temos outras manifestações com elementos cênicos. Entre essas manifestações, podemos destacar o fescenino, a atelana, o mimo e a paliata.

O fescenino é uma manifestação genuinamente romana, composta por versos improvisados. Expressos em sátúrnio, versos de origem controversa, eram cantos dramatizados, com característica licenciosa e grosseira que foram em Roma o instrumento de expressão poética popular até o desenvolvimento da linguagem literária em Roma e a provável introdução da métrica grega ou Ênio (239-169 a.C.).

Nessa fase rudimentar do teatro romano, o fescenino era ligado ao culto telúrico, da fecundidade dos campos; apresenta a essência do cômico, que, com os outros elementos, de ação e diálogo, unidos ao espírito irônico, zombeteiro, escárnio, irreverência, espalhando rústica injúria, como relata Horácio (*Ep.*, 2, 1, 139-63), acerca da “*fescennina licentia*”, deliciou o espírito romano.²⁴ A segunda fase foi representada pela *satura*, apresentação de dança e música sobre o tablado, uma novidade para os romanos, acompanhada de gestos e versos fesceninos, fazendo concordar os gestos com as palavras dos versos. A *satura* era improvisada em intervalos regulares por amadores e é dessa representação mímica que teriam

²⁴ COSTA, 1978, p. 14.

surgido os atores romanos, pois a mesma é fruto da contaminação do fescenino com os elementos etruscos e possivelmente a primeira manifestação do teatro genuinamente romano. Além do fescenino e da *satura*, Roma teve também outro tipo de manifestação dramática, a atelana.

É possível que a atelana tenha surgido em Roma antes do drama grego, mas com algumas características da comédia grega. A farsa e o uso da máscara contribuíram para o sucesso entre os romanos, acresce-se a isso a improvisação, que lhe era peculiar. As personagens fixas com máscaras individualizadas foram inovações da atelana. Estas personagens possuíam alguns detalhes que permitiam a platéia identificá-la pela roupa, pelo nariz adunco, pelo ventre enorme, pelo focinho de porco, pela boca exagerada, pelo duplo queixo, pela corcunda ou pelas rugas. Suas principais personagens eram: Maco, voraz, devasso e infeliz em suas conquistas amorosas; Buço, tagarela, fanfarrão, glutão e de bochechas grandes; Papo velho; Dorseno, o corcunda astucioso; Manduco, de longos dentes e boca grande; alguns monstros da superstição popular e o bobo, que era conhecido como Sannio.²⁵ A atelana, sob a influência da *palliata*, passa à forma de comédia organizada com dimensões literárias com Pompônio (?) e Névio (270 a.C.? - 204 a.C.?). Satirizava camponeses e provincianos no princípio, mais tarde começa a satirizar os magistrados, altas autoridades e até o imperador. Sabe-se, por exemplo, que Calígula mandou queimar um autor de atelana que o ridicularizara.

O mimo latino foi uma espécie de farsa muito popular em Roma, contemporâneo da atelana. Sua característica essencial era a ação mímica da dança, da gesticulação, da expressão fisionômica; seu enfoque era os gestos, além de trazer a atuação de mulheres. De origem grega, os romanos imitaram-no em todas as suas formas. Os mimos romanos tiveram acrobatas de rua e de mercado, exibidores e imitadores de animais, palhaços, cantores de

²⁵ *Idem*, p.20.

banquete e de palco.²⁶ Inicialmente, os mimos foram destinados a abrir espetáculos ou entreter o público nos intervalos. No entanto, mais tarde passa a ser representado depois das comédias ou das tragédias, assumindo um caráter paródico. O ator desse espetáculo era conhecido como mimo e a atriz como mima. Usavam o *ricinium*, uma espécie de capa quadrada dos romanos antigos. O mimo, que tinha uma característica realista, explorava o gosto popular pelo escandaloso, pois sua característica era a grosseria, o cômico, a licenciosidade dos ditos, as danças sensuais, em que havia o desnudamento das mimas. Juntamente ao seu caráter irreverente, encontramos um cunho melodramático, de atrocidades e de sadismo, aspectos que viriam influenciar a tragédia de Sêneca. É a manifestação pré-literária que dá origem a dois outros gêneros teatrais, a saber, a pantomima, representada por atores mascarados, que tratavam de assuntos mitológicos ou extraídos da realidade; e o arquimimo, espetáculo grandioso e majestoso, com muitos personagens, com histórias complexas em seu repertório, cuja parte musical ficava a cargo da orquestra e do coro. O mimo e a atelana tinham a preferência do público romano²⁷.

A *palliata* foi revelada aos romanos por Lívio Andronico e não pertence às manifestações pré-literárias da poesia dramática em Roma. Ênio e Névio, Plauto (254-184 a.C.?) e Terêncio (184-158/159 a.C.) cultivaram a *palliata*, inspirada na “comédia nova” grega. Em Roma a “comédia nova” grega sofreu a contaminação das manifestações pré-literárias citadas anteriormente. A comédia romana, não obstante, imitada da grega, introduziu alterações estruturais profundas, dando-lhe um traço de originalidade latina. O tema da *palliata* é, em geral, o mesmo da comédia grega. Porém, a forma como os latinos tratam os temas é diferenciada. A ação cômica se desenvolve por meio de atores que dialogam falando ou cantando, ou que declamam. O desenrolar da ação obedece a uma única forma: alternância de falas, cantos e declamações musicadas.

²⁶ *Ibidem*, p.26.

²⁷ O mimo e a atelana encontram a sua continuidade na *Commedia dell' Art* italiana.

À mesma maneira da comédia, a tragédia foi introduzida em Roma por Lívio Andronico. Contudo, a tragédia romana desenvolvida por Névio e Ênio atingiu seu auge com Pacúvio (220-130 a.C.) e Ácio (170-86 a.C.). Ela ou imitava as tragédias gregas, ou era uma tradução das mesmas.

Névio (270 a.C.? - 204 a.C.?) compôs a sua primeira peça em 235 a.C., e, a partir dela, inicia uma fecunda vida literária com uma epopéia, 33 comédias, duas *praetextae* e nove tragédias. O drama, cujo assunto é extraído de um fato real, de caráter histórico, é chamado de *praetexta* e é considerado uma criação de Névio. Entre as suas *praetextae* temos *Romulus* (*Rômulo*) e *Clastidium* (*Clastídio*). Suas tragédias fizeram grande sucesso em Roma e ainda eram representadas na época de Cícero. Os títulos das tragédias de Névio evidenciam o ciclo troiano e seu interesse pelas sofredoras heroínas gregas. As mais importantes são: *Equos Troianus* (*O cavalo de Tróia*), *Danae* (*Dânae*), *Andromacha* (*Andrômaca*), *Hesiona* (*Hesione*), *Iphigenia* (*Ifigênia*), *Hector proficiscens* (*A partida de Heitor*) e *Lycurgus* (*Licurgo*). Dessas sete obras restam apenas 50 versos.

Ênio (239-169 a.C.), assim como Névio, foi autor de uma epopéia, tragédias, comédias e *praetextae* e outros gêneros literários, como as sátiras e epitáfios. Inspiradas em Eurípides, das tragédias de Ênio restaram cerca de 300 versos. Estes versos possuem a peculiaridade do tom declamatório e filosófico. Com Ênio, a tragédia em Roma deixa de ser mera imitação e começa ser reelaborada. Entre as tragédias restam-nos fragmentos de algumas como: *Andromacha* (*Andrômaca*), *Achilles* (*Aquiles*), *Eumenides* (*As Eumênides*), *Alcumeo* (*Alcmeão*), *Alexander* (*Alexandre*), *Athamas* (*Atamante*), *Hecuba* (*Hécuba*), *Medea* (*Medéia*), *Iphigenia* (*Ifigênia*), *Phoenix* (*Fênix*), *Hectoris lytra* (*O resgate de Heitor*), *Thyestes* (*Tieste*) e *Telamo* (*Telamão*).

Pacúvio (220-130 a.C.) era bastante eclético na escolha de seus modelos. Serve-se das tragédias de Sófocles, Ésquilo, Eurípides assim como dos imitadores de Eurípides que o

antecederam. Os fragmentos de sua obra apontam para o tom épico, grandioso, solene, as cenas patéticas e as reflexões filosóficas presentes no corpo das peças. Foi o primeiro escritor a especializar-se em tragédias e poucos são os fragmentos de suas obras. Apenas fragmentos de doze ou treze tragédias nos restaram, entre as quais destacamos: *Atalanta* (*Atalanta*), *Chryses* (*Crises*), *Niptra* (*As purificações*) e *Antiopa* (*Antiopa*).

Ácio (170-86 a.C.) era bastante conhecido em sua época e era tão eclético na escolha de seus modelos quanto Pacúvio. Possuía bastante originalidade, explorando os aspectos pouco conhecidos e a continuação das famosas histórias de Tróia, Tebas e dos Argonautas. Seus fragmentos mostram que possuía uma enorme capacidade descritiva e explorava temas de heroísmo e de terror. Considerado um dos melhores trágicos de Roma, sua peça *Clytaemestra* (*Clitemnestra*) inaugurou o teatro de Pompeu em 55 a.C. Suas principais obras dramáticas são: *Medea* ou *Argonautae* (*Medéia* ou *Os Argonautas*), *Achiles* (*Aquiles*), *Bacchae* (*As bacantes*), *Aegistus* (*Egisto*), *Antígona* (*Antígona*), *Io* (*Io*), *Troades* (*As troianas*), *Alcestis* (*Alceste*), *Andromeda* (*Andrômeda*), *Deiphobus* (*Deífobos*), *Minos* ou *Minotaurus* (*Minos* ou *O Minotauro*).

Depois de Ácio, houve uma decadência do teatro em Roma. Na “época de Cícero” (81/79-43 a.C.), os autores de tragédias não conseguiram ter o destaque do poetas trágicos anteriores. Na “época de Augusto” (43 a.C.- 14 d.C.), o período de ouro da literatura latina, a produção de poesia dramática foi pequena, mas as antigas tragédias continuavam a ser representadas. As novas tragédias possuíam um caráter mais político e filosófico e eram destinadas a um novo público, um público mais culto.²⁸ Somente no século I d.C., com Sêneca (4 a.C? - 65 d.C.), a tragédia ressurgiu e é preservada.

Enquanto homem de teatro, Sêneca é o autor trágico romano que tem para nós uma grande importância, pois são de Sêneca as únicas produções trágicas que possuímos da dramaturgia latina. São nove tragédias: *Hercules furens* (*Hércules furioso*), *Troades* (*As*

²⁸ CARDOSO, 2005, p.22.

Troianas), *Phoenissae* (*As Fenícias*), *Medea* (*Medéia*), *Phaedra* (*Fedra*), *Agamemnon* (*Agamenão*), *Thyestes* (*Tieste*), *Hercules Oetaeus* (*Hércules no Eta*) e *Oedipus* (*Édipo*), além da *praetexta* - *Octauia*.

Em *Octauia* (*Otávia*) Sêneca aproveita para fazer reflexões sobre os males que podem advir das simpatias populares. Muitos críticos negam que a autoria dessa *praetexta* seja de Sêneca, grande parte da crítica especializada considera *Octauia* uma obra apócrifa. Procederemos a uma pequena análise das peças de Sêneca a partir das análises feitas por Herrmann²⁹ e por Elorduy.³⁰

O *Hercules furens* é uma tragédia de duplo simbolismo, filosófico e histórico. Baseada no *Heracles* de Eurípides, é uma tragédia de adaptação livre e provavelmente sofreu alguma influência do *Anfitrião* de Ácio. No plano filosófico, se enfrentam Hércules e Juno. O primeiro representa o espírito do homem furioso e a segunda é a representação da mulher colérica. No plano histórico Hércules parece ser a representação de Nero, equanto que Mégara, a de Otávia, mulher de Nero. A tragédia responde às categorias morais de Sêneca e, ainda que imite o assunto de Eurípides, o fundo filosófico é característico de Sêneca.

Troades resulta de um processo de *contaminatio*, tendo o autor mesclado a *Hécuba* e as *Troianas* de Eurípides com outros elementos. Sêneca mostra nessa peça alguns pontos de contato com a *Eneida* de Virgílio, como é o caso do sonho de Andrômaca; o estratagema de Helena para enganar Políxena pode ser um contato do autor com a *Ifigênia em Áulis*. O ponto central dessa tragédia é a honra do recato conjugal sobre as belezas corporais, maior aspiração da mulher virtuosa. A coragem de Astianax diante da morte é uma característica da filosofia estoíca de Sêneca, ao mesmo tempo em que Helena representa a mulher intrigante e feroz, que abunda a Roma dos Césares.

²⁹ *Apud* CARDOSO, 2005, p. 37-42.

³⁰ ELORDUY, 1965, p. 190-196.

Phoenissae é a combinação de várias peças, principalmente das *Fenícias* de Eurípides com possíveis influências do *Édipo em Colono* e *Antígona* de Sófocles e do *Édipo* de Eurípides. É uma peça mutilada ou talvez não tenha sido concluída; é, portanto, uma reunião de três argumentos. Os fragmentos dessa tragédia incompleta encerram uma mensagem de paz para as divisões do Palácio imperial de Roma.

Medea resulta das tragédias homônimas de Eurípides, Néofron, Ênio, Ácio e Ovídio, assim como do poema épico *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes e outros textos. Nessa tragédia, vemos Sêneca contrariar os cânones da tragédia de sua época, quando os filhos de Medéia são mortos diante do público. Tal circunstância pode ser justificada pela crueldade crescente do povo romano, acostumado aos jogos com lutas dos gladiadores. A ira está presente na tragédia como um vício fundamental, que será combatido por Sêneca em seus escritos filosóficos.

Phaedra é uma inspiração dos *Hipólitos* de Eurípides (o *Portador de coroa* e o *Velado*), da *Fedra* de Sófocles e da quarta *Heróide* de Ovídio. A figura de Fedra domina a peça que tem um toque de alarme impressionante contra a conduta passional da mulher.

Agamemnon tem a peça homônima de Ésquilo como fonte principal, mas pode ter recebido a influência do *Agamemnon* de Íon de Quios, dos “*Egisto*” de Sófocles, Ácio e Lívio Andronico, da *Clitemnestra* de Sófocles, e de outras obras. Nessa peça Sêneca coloca dois coros distintos: o coro das mulheres de Micenas e o coro das mulheres troianas, que acompanha Cassandra. A trama da peça se desenvolve com grande movimento e variedade.

Thyestes pode ser o resultado das tragédias homônimas de Vário e Ênio, assim como o *Atreu* de Ácio. É a tragédia da maldade entre dois irmãos que começam não se respeitando e terminam se odiando com fúria infernal.

Hercules Oetaeus tem a sua inspiração nas *Traquínias* e no *Filoctetes* de Sófocles, no *Heracles* de Eurípides e pode ter sofrido influência do *Héracles* de Dioniso, o Tirano. A

personagem Hércules nessa tragédia é vista por muitos como o exemplo senequiano do sábio estóico. Mas, para Sêneca, Hércules é uma personagem construída com caráter negativo com momentos passageiros de bondade. O sábio estóico não rapta mulheres, não é mulherengo, nem tampouco mata os pais que defendem o pudor familiar. O sábio estóico senequiano deve dominar as suas paixões.

Oedipus se baseia no *Édipo Rei* de Sófocles e possivelmente teria sofrido influências de vários *Édipos* compostos por Eurípides, Lícofron, Nicômaco, Diógenes e outros. Nessa tragédia, Sêneca tem traços de originalidade e rompe com o cânone de sua época mostrando a morte de Jocasta para o público.

As tragédias de Sêneca abordam mitos já desenvolvidos por poetas gregos e latinos. Entretanto suas obras possuem, muitas vezes, originalidade, pois Sêneca faz modificações em suas tragédias mantendo, todavia, a coerência da ação, ainda que para isso tenha que fazer mudanças no mito tradicional.

O teatro de Sêneca aproxima-se do teatro de Eurípides (séc.IV a.C.), mas o gosto latino do poeta por situações horrendas tingidas com cores fortes e violentas e a variedade de tom afastam-no do poeta grego. Exatamente por essas características muitos estudiosos e historiadores afirmam que a obra teatral de Sêneca foi composta somente para leitura pública; outros acreditam que as obras dramáticas de Sêneca sobreviveram por possuírem um público que não era indiferente ao teatro em cena e pela tradição latina que privilegia o espetáculo.

Herrmann, analisando as tragédias de Sêneca, enumera as suas conclusões quanto à construção das tragédias:

1- Sêneca não utiliza apenas um método para as suas imitações dos poetas gregos, muitas vezes ele recorre à *contaminatio*, isto é, utiliza outras obras que não são necessariamente poesia dramática grega; outras vezes, recorre a um modelo principal,

utilizando-se por vezes somente de fontes dramáticas e, em outros momentos, de fontes dramáticas somadas a modelos épicos e/ou líricos;

2- sua fonte principal são os grandes trágicos gregos, mas utiliza, ao mesmo tempo, textos de poetas arcaicos latinos;

3- Ovídio foi numa fonte importante para Sêneca;

4- “ecclética” é a hipótese mais justa para as fontes senequianas.

Sêneca, em sua vida adulta, viveu em uma época e em um ambiente movido pela violência, crueldade dos governantes, pelo despotismo. Frequentou a corte e desempenhou importantes papéis na vida política de Roma, conviveu com três imperadores e pelos três foi hostilizado: Calígula, por inveja e por vaidade o hostilizou e até cogitou condená-lo à morte, pois Sêneca foi um excelente orador; Cláudio o exilou, por influência de Messalina e Nero o condenou à morte, depois de acusá-lo de participar da conspiração de Pisão.

A obra senequiana reflete a época vivida por ele. Ao escolher a filosofia estoica, propõe reflexões sobre a felicidade, a paz de espírito, a curta duração da vida, o descaso pelo desnecessário, o exercício da virtude; nas tragédias, permite-se um estilo pomposo e elaborado, vale-se dos mitos como alegoria, e, condenando heróis e heroínas que se deixaram vencer pelas paixões, condena, ao mesmo tempo, de forma cautelosa, os procedimentos comportamentais que caracterizavam os poderosos de sua época.³¹

Os textos de Sêneca, tanto os filosóficos quanto as tragédias, eram destinados a um público elitista, que buscava na literatura um lazer intelectual, pois era um público habituado a frequentar círculos literários e, ao mesmo tempo, devido à mudança cultural e política acontecida em Roma, surge um novo arquétipo de homem que encontrava na literatura respostas para as suas expectativas.

De acordo com Zélia Cardoso na obra *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*, as obras de Sêneca não são para grandes massas. As tragédias, pelo requinte e por oferecer problemas

³¹ Cf. Cizek, (apud CARDOSO, 2005, p. 31).

para encenação, não fariam sucesso num teatro popular. O gosto da população mais empobrecida modificou-se e os governantes ofereciam para a massa espetáculos de circo, lutas de gladiadores, corridas, combates e batalhas navais. Tudo isso justifica o esvaziamento de conteúdos na literatura. O destaque passa a ser a exuberância verbal, o gosto pelo efeito, a ênfase, a pompa. Destarte, é possível compreender a escolha dos gêneros, a superficialidade, a verbosidade das obras senequianas, tantas vezes censuradas.

Sêneca foi um autor típico do início da decadência romana. A filosofia estóica tem destaque em sua obra e os textos que abordam temas morais são rasos. As tragédias possuem um tom eloqüente, oratório e extravagante, embora em alguns momentos revelem um estilo nervoso, vivo e patético. De acordo com a suposição de alguns especialistas, as tragédias de Sêneca talvez tenham sido escritas mais para a leitura do que para a representação.

Nos séculos posteriores, Sêneca exercerá forte influência na literatura.³² Grandes escritores de teatro na França – Corneille, Racine, De La Pérouse, R. Garnier, P. Mathieu, Buchanan, Billard, La Pinelière, Crébillon; na Itália – L. Dolce, Cinzio, Foscolo e na Inglaterra – Shaskespeare, Jonson, Sackville, Norton, Daniel Greville, Peele, Greene, Massinger compuseram obras relevantes para literatura nas quais é possível identificar a forte herança senequiana

³² HIGHET, G. apud CARDOSO, Op. cit. p.36.

CAPÍTULO II

A poesia dramática: referencial teórico

A poesia dramática de Sêneca é produto cultural de uma época de transição, uma época de mudanças políticas, sociais, econômicas, e também de crises religiosas e ideológicas. Nesse sentido Sêneca terá a influência, em sua obra dramática, da literatura grega e da literatura latina de sua época. Optaremos, neste capítulo, por analisar a influência de Horácio, que é anterior a Sêneca, e sobre o testemunho de Quintiliano acerca da recepção da obra de Sêneca: Horácio, por sua produção teórica em relação à poesia dramática, e Quintiliano, que, ao comentar a literatura de sua época, cita Sêneca e discorre sobre a influência das obras desse autor sobre os jovens. Na primeira parte deste capítulo, optamos pelo referencial teórico latino antigo, destacando Horácio e Quintiliano. A segunda parte será dedicada ao referencial teórico contemporâneo. O referencial teórico aqui apresentado será utilizado na análise do *Oedipus* presente no capítulo III.

II.1 – Referencial antigo

II.1.1 - Horácio

Horácio³³ em sua *Epistula ad Pisones* é a referência teórica que se reflete na poesia dramática de Sêneca. Essa obra horaciana tem a finalidade de mostrar a Pisão e seus filhos uma série de dificuldades que encontra o verdadeiro poeta que deseja vencer com a poesia e apresenta também regras indispensáveis além da leitura dos modelos gregos.

Escrita provavelmente entre 14-13 a.C., a *Epistula ad Pisones* é conhecida também como *Ars Poetica*, como lhe chamou Quintiliano (*Inst.Or.*,VIII,3), uma vez que se constitui em um conjunto sistemático de conhecimentos teóricos e práticos sobre a poesia. O texto de Horácio desempenha, no decorrer dos tempos, um papel relevante na discussão das idéias estéticas e poéticas, aplicadas particularmente ao teatro, e aos manuais de Poética posteriores. É um texto didático, pois possui a preocupação de ensinar, servindo-se de exemplos: o que fazer e o que não fazer na composição de uma obra de arte. O pensamento horaciano, nessa epístola, é bastante preciso e busca uma síntese da perfeição e uma negação das formas cristalizadas.

A objetividade presente na obra horaciana aparece logo nos primeiros versos, com a recusa de algo que é julgado como absurdo e sem unidade para os padrões e valores artísticos da sua época:

³³ Nascido em Venuza, no ano 65 a.C., teve seus primeiros estudos em Roma e aos 18 anos é enviado a Atenas para completar seus estudos. Em Atenas conhece Brutus, assassino de César, que o atrai para a causa republicana. Abandona o campo de batalha quando Otávio vence as tropas de Brutus na batalha de Filipos, em 42 a.C. Volta à Roma em 40, depois da anistia, e trabalha por um tempo como escrivão. Em 38, é apresentado por Mecenas a Augusto e passa a fazer parte do círculo de homens de letras protegidos por Augusto. Entre as suas obras temos as Epístolas, composições de fundo moral e didático, que Horácio elevou à condição de gênero literário.

*Humano capiti ceruicem pictor equinam
Iungere si uelit et uarias inducere plumas
uindique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne
spectatum admissi risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae.³⁴*

Horácio crê na lógica interna da composição de uma obra de arte, na qual o artista mistura coisas verdadeiras com falsas ou fantasiosas de modo coerente, como ele mostra em 151-152: “*sic ueris falsa remiscet, primo ne medium, medio ne discrepet imum.*”³⁵ As coisas falsas ou fantásticas são permitidas, mas sua ocorrência precisa ser justificada, fazem parte da ordem. A exaltação da ordem feita por Horácio nos apresenta uma coesão entre ordem e unidade. A ordem inevitavelmente levará à unidade, afinal, a ordem e a unidade estruturam a obra. Na composição da obra, a unidade nasce da ordem, como o autor afirma nos versos 42-45:

*Ordinis haec uirtus erit et uenus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat,
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.³⁶*

Quanto à extensão, a peça não deve ser muito longa nem muito pequena se deseja ser reprisada. Nesse caso, Horácio nos mostra que a peça de teatro não é escrita apenas para ser lida e o autor delimita a extensão da ação dramática, que não deve ultrapassar cinco atos (189-190). A presença de um *deus ex machina* será tolerada apenas se o enredo permitir tal

³⁴ “Suponhamos que um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e aplicar membros de diversas partes e cobrir com várias penas, de sorte que uma mulher de formas elegantes na parte superior acabasse num peixe horrendo e negro, admitidos para ver o quadro, conteríeis o riso, ó amigos? Crede-me, Pisões, muito parecido a esse quadro seria o livro cujas idéias vãs fossem concebidas como sonhos de um enfermo, de maneira que nem o pé nem a cabeça componham um ser uno.” *Epistula ad Pisones*, 1-9. Os textos dessa obra de Horácio no corpo desse trabalho têm a nossa tradução.

³⁵ “De tal forma mistura verdade e mentira, que o começo não discorda do meio, nem o meio do fim” *Ibidem*.

³⁶ “A virtude e a graça da ordem, se não me engano, estão em falar logo o enunciado do que deve ser dito, que adie muita coisa e as omita no momento, que o autor do poema prometido prefira isso e despreze aquilo.” *Ibidem*.

intervenção, no entanto, esse recurso não pode ser um acidente no percurso da ação dramática. O *deus ex machina* deve ser absolutamente necessário (191). Quanto a sua estrutura, Horácio alerta para que apenas três atores tenham direito à fala; se houver um quarto ator ele deve permanecer mudo. Todavia, isso não impede em absoluto que exista em cena mais que um trio; no entanto, dialogando sejam apenas três, os demais podem agir, mas a eles é vetada a fala (192), evitando, assim, que o público menos esclarecido disperse durante os diálogos.

Horácio propõe uma reforma e um retorno ao modelo de coro grego, que não deve cantar nada que não convenha ao argumento e lhe esteja favoravelmente ligado. O coro deve exercer a função de um ator que participa da ação, aconselhando de forma amigável, defendendo a justiça social e sendo a consciência coletiva da peça:

*Actoris partis chorus officiumque uirile
Defendat, neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducatur et haereat apte.
Ille bonis faueatque et consilietur amice
Et regat iratos et amet peccare timentes;
Ille dapes laudet mensae breuis, ille salubrem
Iustitiam legesque et apertis otia portis;
Ille tegat commissa deosque precetur et oret,
ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis.³⁷*

Horácio discorre sobre as três formas de teatro escrito: a tragédia, a comédia e o drama satírico. A tragédia convencional levava o trágico às últimas conseqüências, com cenas que abusavam da catástrofe com mortes e violência e extrapolava no patético; a comédia convencional, desejando afastar-se da tragédia, degenerava em inconveniência e o drama satírico, que já desaparecera da Grécia, deveria ser resgatado, pois nele o sério e cômico poderiam conviver em equilíbrio sem perder a dignidade. A proposta de Horácio é modificar as formas existentes, fundindo a tragédia e a comédia em drama satírico, pois o drama satírico

³⁷ “Que o coro desempenhe uma parte na ação e tenha uma função individual e que não cante matéria entre os atos que não convenha ao tema, nem se ligue a ele. Que favoreça os bons e aconselhe amigavelmente e modere as iras, ame aos que temem errar; que ele louve os alimentos da mesa frugal, a justiça saudável, as leis e a paz de portas abertas, que ele oculte os segredos e ore aos deuses para que a Fortuna volte aos miseráveis e abandone os soberbos” v.193-201. *Ibidem*.

é a harmonização da tragédia com a comédia. O equilíbrio é relevante para um criador e a poesia dramática, porém, tanto a comédia quanto a tragédia deveriam evitar o excesso. A tragédia deveria evitar a leviandade ou poderá ser confundida com comédia:

*effutire leues indigna tragoedia uersus,
ut festis matrona moueri iussa diebus,
intererit Satyris paulum pudibunda proteruis.*³⁸

A fonte do trabalho do poeta é o saber. Horácio recomenda o conhecimento das idéias socráticas: “*uerbaque prouuisam rem non inuita sequentur.*”³⁹ Nos versos seguintes (312-318), podemos observar que o acúmulo de conhecimento permitirá ao poeta maior legitimidade às personagens por ele criadas. Por ser considerado o pai da filosofia, Sócrates é a referência que o poeta deveria possuir no quesito conhecimento. Horácio alerta também para o conhecimento do cotidiano, para a pesquisa que um escritor tem a obrigação de fazer ao conceber suas personagens, independentemente da posição que ela ocupa na sociedade e os problemas que o poeta deseja abordar em sua obra. Por isso, a importância do saber filosófico, do saber cotidiano e da observação, para que as personagens sejam vivas e haja verossimilhança entre a obra e a vida real.

Segundo Horácio, os poemas nasceram para agradar: “*mediocribus esse poetis non homines, non di, non cocessere columnae*”⁴⁰ (*Ep.*,372). O nível médio não é suficiente para o artista construir a sua obra. Se ele for medíocre será recusado junto de sua criação. Ao artista, é negado o direito de ser médio, regular ou ficar abaixo da média, pois a obra de arte por ele criada deve, por natureza da própria arte, ser bela e perfeita e também útil e agradável: “*aut prodesse uolunt aut delectare poetae aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.*”⁴¹

Discutimos ainda hoje a utilidade da arte, mas não podemos nos esquecer de que, por razões

³⁸ “Não convém à tragédia falar banalidades em versos leuios, como uma matrona forçada a dançar em dias de festa, ela um pouco corada freqüentará sátiros libertinos” v.231-233. *Ibidem.*

³⁹ “as palavras seguirão sem esforço, conhecida a matéria” v.311. *Ibidem.*

⁴⁰ “mas, nem os homens, nem os deuses, nem as colunas (dos livreiros) permitiram que os poetas sejam medíocres” *Ibidem.*

⁴¹ “os poetas desejam ser úteis ou deleitar ou, ao mesmo tempo dizer coisas úteis e encantadoras à vida” 333-334 *ibidem.*

históricas e culturais, em Roma, a arte precisava explorar o lado utilitário. Os meninos romanos têm uma educação pragmática, o que significa que esses meninos aprendiam por meios de cálculos a dividir, multiplicar, contar de formas variadas, para poder administrar seus bens. Contudo, isso não acontecia na Grécia, ávida de glória, pois aos gregos a Musa deu o engenho de falar com fluência harmoniosa (320-330). Por isso, as artes, em sentido amplo, se dividem em artes utilitárias, como a oratória, a advocacia, isto é, aquelas que têm como fim o que é útil ao homem, e as artes estéticas ou belas-artes, como a poesia, o teatro, aquelas artes cujo fim é o belo.

Entretanto, para o povo romano, a arte enquanto bela deve agradar e enquanto útil deve educar. A instrução não deve ser o que domina a obra de arte, por isso, no que diz respeito à instrução, Horácio é bastante claro: “*quidquid praecipies, esto brevis*”.⁴² Destarte, não comprometerá a duração da obra e a instrução deve unir-se ao agradável, para que a obra não seja uma mera doutrinação.

Para Horácio, o objetivo de uma obra é perpetuar-se através do tempo e do espaço, pois ela se funda em valores irrefutáveis da razão: “*haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*”.⁴³ A arte agrada sem subterfúgios. Nesse sentido ela será sempre atual, imortal e não será superada, uma vez que contém valores que são atemporais. Logo, agradará sempre, pois o belo tem a peculiaridade de possuir um valor eterno e universal.⁴⁴

Horácio concebe a criação artística como imitação da natureza humana em seu agir. O artista se volta para a vida e a sua arte imitará o comportamento humano naquilo que é natural para todo o ser humano. A imitação da vida humana pelo artista dá à arte um caráter realista. Esse caráter está na obra horaciana, uma vez que a representação proposta por Horácio pretende ser realista/naturalista, caso contrário, o público dormirá ou gracejará diante de uma

⁴² O que quer que se instrua, seja breve” v.335. *Ibidem*.

⁴³ “esta agradou uma vez, esta outra dez vezes repetida, agradará” V. 365. *Ibidem*.

⁴⁴ Horácio expressa no último poema do seu terceiro livro de Odes a seguinte afirmação: “Exegi monumentum aere perennius” (construí um monumento mais duradouro que o bronze) *Ode*, III, 30,1.

representação mal feita: “*male si mandata loqueris, aut dormitabo aut ridebo*”.⁴⁵ O público romano, cavaleiros ou pedestres, diante da representação, poderá ter a reação que não condiz com a proposta: “*Si dicentis erunt fortunis absona dicta, romani tollent equites peditesque cachinnum*”.⁴⁶ A fala deve exprimir aquilo a que o corpo e a alma, modelados pela natureza humana, são impelidos.

O poeta deve vislumbrar sua audiência para buscar atender aos anseios dela e, assim, escrever com o intuito de obter sua aprovação. Em relação à poesia dramática, é necessário ter alguns cuidados: o cenário, o figurino, os acessórios de cena são desnecessários se apresentados no texto apenas como uma descrição. Desprovidos de um objetivo, ficarão apenas como uma exposição fora de lugar, a mera descrição é irrelevante se não é justificada na ação. Não se recomendam misturas incoerentes e sem sentido:

*Inceptis grauibus plerumque et magna professis
purpureus, late qui splendeat, unus et alter
adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae
et properantis aquae per amoenos ambitus agros
aut flumen Rhenum aut pluuius describitur arcus
sed nunc nom erat his locus.*⁴⁷

As recomendações de Horácio são longas, mas, se o poeta teme o descaso e deseja, como nos diz os versos 153-154, que o público aplauda e espere sentado as cortinas subirem até que receba a ordem de aplaudir, deve seguir as recomendações sugeridas pelo autor. A adesão do público se dará se o poeta apresentar em sua poesia uma coerência no interior de sua obra. Tal coerência deve ser acompanhada de exemplos presentes na vida cotidiana de sua audiência. A relação autor-público é essencial à obra. Por isso, na composição das

⁴⁵ “Se comunicares mal o teu papel, ou dormirei ou rirei” *Ep.* 104-105.

⁴⁶ “Se as falas estiverem em discordância com a boa fortuna de quem as diz, os cavaleiros romanos e os pedestres caíram na gargalhada.” V.112-113, *Ibidem*.

⁴⁷ “Geralmente, a começa solenes cossem retalhos de púrpura, cheios de promessas grandiosas, que brilhe de longe, quando se descreve um bosque sagrado e o altar de Diana e as sinuosidades das águas por correr apressadas por amena campina ou o rio Reno ou o arco-íris; mas não seria ali o lugar deles” V. 14-19, *Ibidem*.

personagens é necessária a verossimilhança: existindo coerência na composição da personagem, haverá, por parte do ator, a mesma coerência na encenação.

O ator deve ser fiel à personagem que interpreta, respeitando a proposta do autor de fidelidade à escola horaciana. Observando esta regra o autor criará uma identificação com a platéia, que, em cena, verá fatos verossímeis à realidade: desde o costume da cidade até à idade das personagens que deve ser coerente. Cada idade possui um comportamento diferenciado, e não há impedimento de nenhuma idade para ser personagem da obra teatral:

*“Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores, mobilibusque decor naturis dandus et annis”*⁴⁸.

Estas regras criam a adesão do público, que ao ver a representação torna-se comprometido, pois a visão tem um papel importante. O autor de poesia dramática precisa ficar atento à regra horaciana, que estabelece que a essência do gênero teatral é a encenação. De acordo com essa regra e dentro do possível, os fatos devem ser encenados para o público, pois aquilo que o espectador fica sabendo por ouvir dizer não tem o mesmo poder de convencer quanto o que esse espectador vê representado:

*Segnius irritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator*⁴⁹

A adesão do público será de acordo com a persuasão do poeta, que deve substituir os acontecimentos inverossímeis, chocantes, estranhos e fantásticos por narrativa. Uma peça contém acontecimentos que precisam estar à vista do espectador e, nos casos de acontecimentos como os exemplificados anteriormente, recomenda-se abrir uma exceção e utilizar a narração para não incorrer em erro. No entanto, os fatos narrados não convencem tanto quanto aqueles que são encenados; todavia há cenas que precisam ser contadas para não

⁴⁸ “cumpre marcar os hábitos de cada idade e dar a mobilidade e os caracteres que convém aos anos” v.156-157, *Ibidem*.

⁴⁹ “O que é transmitido pelo ouvido, provoca o espírito mais lentamente do que o que é submetido à fidelidade dos olhos e do que aquilo que o próprio espectador ensina a si mesmo” v.180- 182, *Ibidem*.

comprometer a unidade, a verossimilhança. Na época de Horácio, algumas cenas teriam dificuldades técnicas em serem encenadas, como as cenas fantásticas em que Procne se metamorfoseia em ave ou Cadmo em serpente. Para Horácio eram moralmente inconcebíveis cenas desumanas e violentas, como Atreu cozinhando carne humana, ou Medéia matando os filhos. Por isso, Horácio recomenda:

*non tamen intus digna geri promes
in scaenam multaque tolles ex oculis,
quae mox narret facundia praesens*⁵⁰

E completa dizendo: “*Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi*”.⁵¹

Segundo Horácio, a coerência da obra está em ser conveniente ao gosto do público que busca a verossimilhança. Sabendo disso, Horácio recomenda, nos versos 125-135, a imitação de modelos antigos, já desenvolvidos por outros autores, principalmente os gregos, mas alerta para a necessidade de evitar alguns perigos: imitar servilmente; traduzir palavra por palavra; ser muito independente; insistir em lugares-comuns; envolver-se com um assunto muito amplo. É necessário ter esses cuidados, pois, do contrário, cairá em um buraco estreito, de onde a vergonha e as leis da obra impedirão o autor de tirar os pés.

Para Horácio, o modelo antigo, dos autores latinos, não era um bom modelo, pois só o fato de ser antigo não significa que seja perfeito; assim sendo, Horácio critica o modelo dos autores latinos antigos, pois, estes se afastaram da perfeição, ao abandonar as pegadas dos gregos: “*Nil intemptatum nostri liquere poetae, nec minimum meruere decus uestigia Graeca ausi deserere*”.⁵² Entretanto, nada impede que um escritor novo possa buscar a perfeição e servir de modelo para os demais escritores, principalmente se ele seguir o velho modelo grego. A recomendação de Horácio é clara, ler dia e noite os autores gregos, pois eles se

⁵⁰ “Contudo, não exporás em cena o que se deve passar dentro e furtem-se muitas coisas dos olhos, que dentro em breve a eloqüência de quem esteve presente narrará” V.182-184, *Ibidem*.

⁵¹ “Incrédulo, odeio tudo que a mim assim se mostra” v.188, *Ibidem*.

⁵² “Os nossos poetas nada deixaram de experimentar, nem ao menos mereceram a honra os que tiveram a audácia de abandonar os gregos.”V. 285-286, *Ibidem*.

aproximaram da perfeição: “*Vos exemplaria Graeca nocturna uersate manu, uersate diurna*”.⁵³

A busca pelo modelo grego, que é insuperável, é uma recomendação horaciana, mas nosso autor alerta para que o poeta fique atento às possibilidades de originalidade e busque dar um toque pessoal a sua obra e, assim, conquistar o seu público. Horácio reconhece que isso não é fácil, mas não desencoraja o poeta, ao contrário, recomenda que haja coerência:

*Siquid inexpertum scaenae committis et audes
personam formare nouam, seruetur ad imum
qualis ab incepto processerit et sibi constet.*⁵⁴

Estas são as principais recomendações de Horácio na *Espistula ad Pisones*.

II.1.2 – Quintiliano

Institutio oratoria é um tratado de natureza enciclopédica que reúne todo o conhecimento existente até a época sobre retórica e expande esse conhecimento aos mais variados conteúdos programáticos, passando pela gramática, literatura, filologia, pedagogia, filosofia, política, teologia entre outros.

A história da literatura latina faz um retorno à retórica com Quintiliano⁵⁵. Entretanto, tal retorno não é à oratória superficial e ornamentada que se desenvolveu após Cícero. Quintiliano tem a preocupação de seguir os ensinamentos ciceronianos acerca da retórica. Sua definição de retórica discute a definição aristotélica que considera a persuasão como

⁵³ “Quanto a vós, voltei constantemente ao modelo grego com mão noturna e com diurna” v.268-269, *Ibidem*.

⁵⁴ “Se alguém levar em cena algo não experimentado e tiver a audácia de criar nova personagem, que ela se conserve até o fim fiel a si mesma, tal como surgiu desde o começo” v.125-127, *Ibidem*.

⁵⁵ (*Marcus Fabius Quintilianus* - 30 d.C.? 95 d.C.), é de origem espanhola e filho de pai retor. É o primeiro retor a abrir uma escola pública em Roma e a ser por isso remunerado, por volta do ano 70 a.C. Sua obra mais conhecida é *Institutio oratoria*, um tratado sobre a oratória composto por 12 livros, que tem por objetivo explicitar o necessário para a formação do orador, sendo considerada como o verdadeiro “delineamento de uma educação liberal” Cf. *Enciclopédia Britannica*, 2000, v.18, p. 855.

predicado maior da retórica. A definição de retórica de Quintiliano condiciona o uso da retórica ao orador que possua bons princípios morais.

A teoria de Quintiliano desenvolve-se a partir da idéia de que o orador é um homem de bem capaz de discursar, idéia essa que perpassa pela fórmula de Catão em que ninguém pode ser um orador perfeito se não for um *uir bonus*, fórmula já defendida por Cícero no *De Oratore*.

O livro I trata da educação da criança desde o seu nascimento para o exercício da oratória e discute passo a passo a metodologia da educação da criança romana. No livro II, Quintiliano concentra-se no professor, as qualidades que este deve possuir e o método a ser utilizado pelo educador. Do livro III ao XI trata do sistema da Retórica, propriamente dito, isto é, sua utilidade, sua natureza, origem, as partes que compõem a oratória, os diversos tipos de discursos, a exposição do raciocínio, argumentação, figuras, tropos, imitação, memória e declamação. O livro XII é dedicado ao orador e sua formação, ao papel do orador e seus deveres, destacando a sua honestidade, pois o orador era essencialmente um homem de Estado que deveria manter uma correspondência entre sua vida e sua linguagem.⁵⁶

A obra de Quintiliano apresenta os ideais estóicos, segundo os quais não pode existir um discurso belo que seja falso, nem tampouco, um discurso falso que seja belo,⁵⁷ além de princípios morais e uma preocupação com a decadência da eloquência de sua época. Os discursos eram vazios, empolados e, conseqüentemente, levariam a uma decadência dos costumes. O orador que Quintiliano procura formar move-se no terreno da imitação, com o objetivo de superar o seu modelo e desprezar o estilo pomposo e vazio dos oradores de sua época. Destarte, Quintiliano toma como modelo Cícero e sua obra *De oratore*. Assim como Cícero, também Quintiliano defende a idéia da virtude do orador. Tal virtude deve ser

⁵⁶ PEREIRA, 2000, p. 28.

⁵⁷ Cf. MENDES, 1992/1993, p. 209.

cultivada pelo orador, sua linguagem está em acordo com seu pensamento e com sua ação, afinal a eloquência deve ser fundamentada na sabedoria.

Tanto no discurso eloqüente quanto na vida, o princípio guia do orador é a virtude adquirida pelo meio-termo (*optima...media illa uia*), que consiste em estar livre do vício (*uitio carere*), o qual, segundo Quintiliano, é o excesso, onde quer que ele se encontre (*uitium est ubique, quod nimium est*).⁵⁸

Nos livros VIII e IX, Quintiliano trata da ironia. A sua visão de ironia será imitada e criticada ao longo dos séculos. No capítulo 6 do livro VIII, a ironia é vista como uma espécie de alegoria: “aquela pela qual se entende o contrário do que sugerem as palavras”.⁵⁹ No decorrer, Quintiliano explicita que o tom da enunciação, a pessoa que está empregando, a natureza do tema, a defasagem ou desacordo que há entre um desses elementos e as palavras pronunciadas fazem com que a ironia seja compreendida dessa forma. Ainda nesse capítulo, nos parágrafos 56-57, Quintiliano delinea o emprego irônico como algo que pode ocultar um desejo de brincadeira, uma chacota e que serve também para revelar “coisas desagradáveis através de termos atenuados”.⁶⁰

Para o presente trabalho, o livro X é o mais importante, pois o mesmo se trata de uma espécie de manual das literaturas grega e latina. Quintiliano serviu-se de Dionísio de Halicarnaso, do *Brutus* de Cícero e das obras de Horácio.⁶¹

Quintiliano apresenta para o futuro orador um programa gradual de leituras obrigatórias para que ele venha a ter bons exemplos a imitar, que poderão contribuir para o fortalecimento da capacidade oratória (X,1,44). A visão da literatura grega de Quintiliano (X,1,46-49) apresenta os autores que devem fazer parte dos estudos do orador, além de uma lista dos autores latinos (X, 1, 85-131). No entanto, os autores latinos seguem a mesma

⁵⁸ Os termos aparecem, concomitantemente, em VIII, 3,41; VII 3,17; VIII 3,42.

⁵⁹ *Apud*. Machado, I. L. A ironia, a retórica antiga e a retórica francesa. *Clássica*, São Paulo, 7/8, 1994/1995, 305.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ SOUZA, 1977, p. 322.

seqüência dos autores gregos e a eles são comparados – Virgílio com Homero (X, 1, 85), Lívio com Heródoto, Salústio com Tucídides (X, 1, 101), entre outros. Tal programa de leitura passa por Homero, Calímaco, Virgílio, Cícero e Tito Lívio, e alerta para o fato de que não relacionar alguns poetas não significa que não devem ser consultados. Os poetas menores como Pisandro, Nicanor, Tirteo podem esperar (X, 1, 57-58). O futuro orador deve acostumar-se ao melhor, pois isso fortalecerá o espírito, formará a mente e o estilo com muita leitura mais que com a exploração de muitos autores (X, 1, 59) e somente quando alcançar a maturidade e seu espírito estiver sólido o bastante, o futuro orador poderá ler Sêneca com segurança e poderá exercitar um julgamento que possibilitará distinguir as qualidades e os defeitos (X, 1,131).

Anteriormente Quintiliano faz uma crítica à oratória de Sêneca. A oratória senequiana, de acordo com o autor, considerava apenas o estilo que é um estilo corrupto. Por isso, faz uma crítica severa à obra de Sêneca, acusando-a de uma oratória corrompida e cheia de vícios. Como Sêneca era o único autor que os jovens liam, o discurso desses jovens era corrompido pelo estilo oratório senequiano. O estilo cultivado por Sêneca estava abaixo dos oradores que o antecederam e os jovens que tentavam imitá-lo estavam abaixo de Sêneca. Quintiliano acrescenta que a cultura de Sêneca era grande, como escritor, possuía muitas virtudes. Sua mente era engenhosa e tratou de quase todos os temas, mas que era pouco cuidadoso nos escritos filosóficos e inigualável em atacar os vícios. Há, em Sêneca, muitas sentenças brilhantes, assim como muitas coisas que são necessárias ler para o progresso moral (X, 1, 125-130).

Como já expusemos acima, os jovens estudantes de oratória deveriam conhecer outros autores. Obtendo um conhecimento plural, teriam maturidade para ler a obra de Sêneca com espírito crítico. Graças ao conhecimento adquirido em leituras de outros autores, poderiam distinguir as qualidades e defeitos de Sêneca.

A lista de autores recomendados por Quintiliano é extensa e oferece uma excelente base para a educação literária. Nela destacam-se aqueles que são mais ilustres (X, 1, 45). O bom orador deveria ter em mente os pontos fortes de uma série de oradores (X, 2, 26) e entre eles o mais eminente de todos: Cícero. O autor de *Institutio oratoria* o compara a Demóstenes e afirma que Cícero vence o orador grego em talento e em *pathos* (X, 1, 107). Por isso, Cícero é o melhor modelo a ser imitado, mas está abaixo das forças humanas reproduzi-lo por completo (X, 2, 25). O bom discípulo não deve ser como as pessoas desorientadas que imaginam ser possível tal imitação terminando a frase com *esse uideatur* (X, 2,18), pois a imitação não é simplesmente uma questão de remendos verbais.

Embora o objetivo de Quintiliano seja a formação do orador, o retórico detalha a produção literária produzida até então. A lista de autores apresentada não se reduz apenas a oradores, destaca também a importância dos poetas, inclusive os trágicos. Ésquilo é sublime, grandiloquente, majestoso, mas a ele falta arte e harmonia (X, 1, 66). Eurípides é incontestavelmente o que presta melhores serviços aos futuros advogados, pois seu estilo é mais sublime e sonoro que o de Sófocles (X, 1,67-68). Este se aproxima mais do gênero oratório, pois possui uma abundância de sentenças,⁶² transmite doutrinas filosóficas através do seu estilo de expor e responder uma questão.

A leitura da poesia traz vantagens ao futuro orador. O destaque é dado a Homero, que é repleto de virtudes oratórias. Para Quintiliano, o autor da *Odisséia* é mestre da emoção, tanto a suave quanto a violenta, é modelo da oratória forense e deliberativa, sabe como tratar o exórdio, narração, argumento e o epílogo (X,1,47-50). O aluno de retórica deveria prestar bastante atenção às características desse poeta.

⁶² Quintiliano chama atenção para a importância das sentenças “ferem o espírito, estremeceem frequentemente de um só golpe, fixam melhor em razão de sua brevidade e persuadem pelo prazer que elas causam”. (Quint. XII, 10, 48) trad. nossa.

II.2 – Referencial contemporâneo

Sendo o teatro um gênero visual, o poeta antigo, grego ou latino, de comédia ou de tragédia, escrevia para um público que desejava ver o espetáculo e, no caso do público latino, uma platéia que participava ativamente do espetáculo. O espectador romano não era passivo, a audiência sentia, ouvia e via, segundo Barbosa:

A presença física do ator irá agir de um modo direto sobre a sensibilidade da platéia. O ato de ver exercerá no público uma ação poderosa no nível da percepção, pois o que se fez presente na consciência adquire uma importância que a prática e a teoria nem levam em conta.⁶³

Se o público de teatro deseja assistir ao espetáculo, ainda que seja uma leitura dramática, ele quer ‘ver’ ação, cor e emoção. O autor teatral escreve respeitando seu público, ele deseja que as suas personagens tornem-se vivas em cena. O autor teatral, segundo Longino é também um: *“fabricante de imagens” (...)* quando o que tu dizes sob efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório”.⁶⁴

Felizmente, além da construção da ação – seja ela realizada frente ao público, seja ela narrada vivamente de forma que o espectador ‘veja’ o que deve ser visto – há um outro recurso precioso no teatro antigo, que poderíamos chamar, *grosso modo*, de ‘dicas para o diretor’. Esse recurso é o que chamamos *didascálias*, isto é, ensinamentos. Sabemos, portanto, que o texto dramático antigo comporta dois tipos de enunciados: o sobredito acima, ou seja, as didascálias e as falas das personagens.

II.2.1 – Didascálias

O autor dramático, no teatro antigo, muitas vezes é também ator e encenador. Por isso, escrever em seus textos indicações sobre a forma de atuar torna-se quase desnecessário, sem utilidade. A experiência mostra que estas indicações estão ausentes dos manuscritos.

⁶³ BARBOSA, 2003, p. 146.

⁶⁴ LONGINO, 1996, p. 67.

Pensando assim, o autor teatral é o primeiro encenador de suas peças, parece-nos que ao escrever cria as personagens, o figurino, o cenário, as ações, duração, clima e talvez o tipo de público ao qual será representada a sua obra. Virtualmente, o autor teatral cria seu espetáculo e tudo sai perfeito em sua imaginação, pois o dramaturgo não escreve uma obra teatral para que seja apenas lida, visa à encenação:

O autor de teatro, quando não está ele mesmo envolvido na produção teatral, não escreve, apesar disso, sem a perspectiva imediata do objeto-teatro: a forma da cena, o estilo dos atores, sua dicção, o tipo de figurino, o tipo de história que conta o teatro que ele conhece, e outros tantos elementos que inserem o autor em um certo modo de escrita.⁶⁵

Ubersfeld faz algumas considerações importantes sobre a leitura do texto dramático. Para a autora, o texto teatral não foi composto para ser lido, mas para ser representado. Como, porém, a representação nem sempre é possível, a leitura do texto faz-se necessária. Há várias formas de leituras e, para Ubersfeld, deve-se buscar uma forma que consiga unir, na medida do possível, a prática da representação.⁶⁶ De certo, pode-se ler o texto teatral como outro texto literário e submetê-lo a uma análise semelhante à novela ou ao conto, assim como se pode também, submetê-lo à análise poética. No entanto, para o artista e para o teórico de teatro o texto é um sistema de signos ou de práticas significantes que está associado à prática da encenação,⁶⁷ mesmo que o leitor, freqüentemente, leia o texto de teatro como um texto qualquer. A compreensão é como narrativa, graças à presença dos diálogos e das indicações cênicas ou didascálias. As didascálias estão presentes no interior dos diálogos, ou, aparentemente inexistentes, elas se fazem presentes nos nomes das personagens, indicações de lugar e, de um ponto de vista prático, nas condições concretas do uso da palavra.

De acordo com Pavis, didascálias são “*instruções dadas pelo autor a seus atores (...), para interpretar o texto dramático*”.⁶⁸ Em um artigo para revista *Gesto*, Pavis afirma acerca

⁶⁵ UBERSFELD, 1981, p. 14.

⁶⁶ UBERSFELD, p. 13, *apud*, CARDOSO, 1978, p. 87.

⁶⁷ UBERSFELD, El texto y la escena. revista *Repertorio* N°29, 1995.

⁶⁸ PAVIS, 1999. p.96.

das didascálias:

contienen informaciones útiles al lector para imaginar la escena tal y como la proyectó el autor (...) ellas son a veces la clave del texto dialogado y de la pieza en conjunto (...) constituyen una serie de directivas para hacer significar las palabras de los personajes⁶⁹.

Isto significa que as didascálias surgem da objetividade do autor, que tem consciência de que o seu texto dramático pode ser lido silenciosamente, mas que pode ultrapassar este limite e tornar-se vivo. O fim do texto teatral é ser espetáculo. As didascálias servem como um texto de direção e de direcionamento do autor ao conjunto de atores que irá colocar o seu texto em prática. Elas aparecem nas obras dramáticas como intermediárias entre a escritura e o jogo cênico, visando precisar o efeito que o autor quer produzir no texto. Fazem, portanto, a intermediação entre o autor, as personagens, os leitores e os espectadores. Dessa forma, tornam-se importantíssimas para o teatro antigo. Entretanto, em alguns casos, especialmente nas comédias romanas, as didascálias contêm informações sobre a peça, datas, locais de apresentação, homenagens, resultados de concursos, listas de *dramatis personae* etc.

O texto dramático antigo, tanto a tragédia quanto a comédia, está repleto de didascálias e o teatro latino, principalmente a comédia, possui também, as didascálias no texto escrito posterior às falas das personagens, isto é, didascálias externas, como é o caso de peças de Terêncio. Sabe-se que as obras deste comediógrafo possuem didascálias externas. Não se pode afirmar que o texto seja de Terêncio, pode ser posterior, mas, em geral, essas didascálias têm as seguintes informações: o nome da peça e do poeta latino; o *ludus* em que a peça foi apresentada; o nome dos magistrados ou dos particulares que fizeram as despesas e presidiram

⁶⁹ “contêm informações úteis para o leitor imaginar a cena tal e como a projetou o autor (...), elas são às vezes a chave do texto dialogado e do conjunto da peça (...), constituem uma série de diretrizes para fazer significar as falas das personagens” (PAVIS, 2002, p. 19. Trad. Nossa)

a apresentação; o nome do diretor da companhia ou diretor de teatro, que é geralmente o ator principal; o nome do compositor da música; a natureza do acompanhamento musical (de acordo com o tipo de flauta); o nome do poeta grego e o título grego do original imitado; o número da peça na série das obras do poeta; o nome dos cônsules do ano.

No entanto, o que permaneceu da poesia dramática grega até a latina são as didascálias internas implícitas contidas no texto dramático, ou seja, as indicações cênicas que encontramos nas falas das personagens nas peças desses dramaturgos. São as didascálias que orientam o leitor sobre o que acontece no texto dramático, descrevem o mundo que rodeia os personagens, os apetrechos que utilizam, como os utilizam, a maneira que se vestem, como falam, como se movem, raciocinam e se relacionam com as demais personagens. Através das didascálias pode-se determinar a idade e a fisionomia das personagens. Em alguns casos, as didascálias apresentam as características psicológicas das personagens. Elas ajudam a compor um discurso que sustenta a trama do diálogo que as acompanha. Nelas estão presentes as intenções do autor do texto dramático.

O que se encontra no texto antigo são as didascálias pronunciadas nas falas das personagens. Não há uma personagem criada com a função de dizer as didascálias. O poeta antigo utiliza qualquer personagem para instruir os atores e o encenador sobre qual é a melhor forma, de acordo com a criação do autor, de representar sua obra. Como se vê, todos os pensamentos do poeta devem ser expressos pelos versos que ele faz recitar, seja a sua filosofia, sejam os movimentos de suas personagens, figurinos, cores, cenário etc. É importante esclarecer que atores e encenadores possuem liberdade para realizar a obra teatral de acordo com sua criação artística, mas não devem ignorar as instruções do autor, no caso do teatro antigo, as didascálias implícitas presentes nas falas das personagens.

As didascálias no teatro antigo são as descrições, advertências, recomendações e uma reflexão que o dramaturgo deixa como guia ao leitor e/ou diretor para o melhor entendimento

e execução de sua obra.⁷⁰ As didascálias estão presentes desde o início do teatro clássico. Portanto, a decodificação das didascálias pelo leitor leva a uma encenação mental, que pode ser traduzida por um código cênico pelo diretor.

O leitor pode reconhecer as didascálias observando o texto dramático. Tudo o que não é diálogo é, automaticamente, uma didascália: o título, o nome do autor, alguma resenha que contenha um texto sobre o autor, a obra, a edição, a separação das cenas, local de publicação, tudo isto entra no compêndio das didascálias, pois são dados que situam a obra de forma histórica, temporal e espacial.

Sabe-se que o teatro antigo não possuía rubricas⁷¹, ou seja, textos, quase sempre escritos pelo dramaturgo, que não deverão ser pronunciados pelos atores e estão destinados a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Atualmente muitas traduções da poesia dramática antiga estão repletas de rubricas ou textos secundários que não existiam na obra dramática. Dezotti faz uma tradução e adaptação da *Aulularia* de Plauto na qual inicia o prólogo desta forma: “DEUS LAR DA FAMÍLIA (*Sai da casa de Euclião e caminha até o proscênio*)”.⁷² As palavras em itálico entre parêntesis não fazem parte do manuscrito de Plauto, que segundo Mora, são as anotações, conhecidas academicamente como didascálias externas:

Ao princípio e ao final de cada cena e no meio dos diálogos, aparecem infinidade de textos carentes de dramatismo, que estão escritos geralmente com letras cursivas, e fechados entre parêntesis; são as chamadas anotações, academicamente, didascálias.⁷³

Desta forma, segundo Mora,⁷⁴ pode-se identificar três tipos de didascálias internas:

⁷⁰ MORA, 2001, p. 17. Disponível em: [http:// <sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>](http://<sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>); acesso em: 01 de maio de 2004.

⁷¹ De acordo com Ingarden, rubricas “são as indicações cênicas que existem no texto secundário, pois o texto principal é o texto dito pelas personagens” (INGARDEN, 1971, p. 4).

⁷² DEZOTTI, 1999, p.11.

⁷³ MORA, 2001, p. 1.

⁷⁴ MORA, 2001, p. 11.

- 1- descritivas de espaço ou de movimentos das personagens;
- 2- as didascálias psicológicas, que descrevem a emoção das personagens;
- 3- as didascálias de opinião, que descrevem o ponto de vista do dramaturgo.

O exemplo das didascálias descritivas de espaço ou de movimento pode ser retirado da obra *Troades* de Sêneca versos 83 e 84, em que a rainha Hécuba dirige-se ao coro dizendo: “*Fidae casus nostri comites, soluite crinem.*”⁷⁵ Em *Phaedra* de Sêneca encontra-se um exemplo das didascálias psicológicas. Fedra, no verso 116 diz: “*Quo tendis, anime? Quid furens saltus amas?*”⁷⁶ Finalmente, o exemplo de didascália de opinião pode ser retirado do prólogo do *Eunuchus* de Terêncio verso 53: “*nulumst iam dictum quod non dictum sit prius*”.⁷⁷

A presença das didascálias na poesia dramática antiga permite especular sobre a encenação das tragédias de Sêneca no período em que foram escritas. Atualmente o número de críticos que consideram as tragédias latinas passíveis de representação, e não apenas como textos para leituras, tem aumentado significativamente. Amoroso⁷⁸ em análise das “marcas teatrais” encontradas em *Troades*, de Sêneca, defende a representabilidade do texto. Segundo Amoroso, para analisar os elementos dramáticos das tragédias, é necessário considerar a época em que foram escritas e o gosto dessa época. No tempo de Nero, o público apreciava as tiradas retóricas, as sentenças filosóficas, os contrastes até certo ponto cômicos entre as “personagens-marionetes”, os relatos extraordinários, as descrições de lugares místicos com suas características fantásticas, os cenários pomposos, as chamas, a destruição, as reviravoltas e catástrofes, as defesas artificiosas, os jogos de palavras, as citações e referências, as metáforas audaciosas, os detalhes mitológicos e todos os recursos que estivessem no limite

⁷⁵ “Soltai a cabeleira, companheiras fiéis da nossa desgraça”. Trad. Nossa.

⁷⁶ “Para onde te diriges, ó alma? Por que, enlouquecida, desejas a floresta?” Trad. Nossa.

⁷⁷ “Já não existe nada a dizer que não tenha sido dito antes”. Trad. Nossa.

⁷⁸ AMOROSO, 1981. p. 81-96.

das possibilidades da ênfase. No teatro da época neroniana, não se exigia das obras “nenhuma função religiosa, educativa ou purificadora”.⁷⁹

II.2.2 – A representabilidade da poesia dramática latina

A questão da representabilidade das tragédias latinas gerou e gera ainda uma discussão entre os críticos. Por falta de informações seguras, não se pode afirmar com certeza, que as tragédias latinas foram representadas na época em que foram escritas. Herrmann, em *Le théâtre de Sénèque*, afirma que muitos críticos do passado jamais aceitaram a idéia de que as tragédias de Sêneca tenham sido escritas visando à representação. Estes críticos consideravam os textos dramáticos senequianos adequados somente a sessões de leitura pública ou em gabinetes particulares. Ao discutir a questão da finalidade das tragédias senequianas, Herrmann refere-se aos teóricos que consideraram a não representabilidade das tragédias, sobretudo, por seus aspectos retóricos; outros, por discutirem as pretensas alusões políticas ou a crítica às religiões; pela intencionalidade filosófico-religiosa do texto dramático e sua finalidade moralizante e pedagógica; e outros ainda, que viram as peças como um meio de desenvolver uma crítica explícita ou paródica da tragédia grega.

Herrmann⁸⁰ defende a hipótese da representabilidade das tragédias na primeira fase do período imperial, mais especificamente, na época de Nero, apoiando-se em *De clementia* e nas *Ad Lucilium epistulae*⁸¹ que fazem referências a atores trágicos. Lembra, também, que de acordo com os relatos de Suetônio⁸² e Tácito,⁸³ o imperador Nero era apaixonado por teatro e pela arte da representação, fatos que estimulariam os autores de poesia dramática e as companhias teatrais a encenarem as tragédias latinas na época em que foram compostas.

⁷⁹ Cf. CARDOSO, 2005. p. 73.

⁸⁰ *Apud* Cardoso, 2005, 72 e ss.

⁸¹ Cf. Seneca. *Ad Luc.* 76, 31 e 80, 7.

⁸² Cf. Suetônio. *Nero* 21, 5.

⁸³ Cf. Tácito, *Annais* 16,4.

No que se refere à representação, Herrmann afirma que o momento adequado para a representação da tragédia era durante os *Ludi Apollinares*, que, segundo Dupont em *Les monstres de Sénèque*, ocorriam de 06 a 13 de julho. Herrmann reforça seu argumento apoiando-se no testemunho de Cícero em *Brutus*, 20,78, que afirma que durante os Jogos Apolinários representavam-se tragédias.

Archellaschi⁸⁴, em seu estudo *Medée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, defende a representabilidade da tragédia latina apoiado em *Medea* de Sêneca, seu objeto de estudo. Para ele um autor de teatro escreve peças para representação e não para leitura. Em seguida, aponta as marcas teatrais presentes na tragédia de Sêneca, o jogo teatral com o coro e figurantes e a obediência às unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação.

Grimal⁸⁵ também é defensor da representabilidade das tragédias latinas, mas adverte que os textos latinos não apresentam rubricas ou didascálias,⁸⁶ importantes no processo de encenação. Grimal mostra que as tragédias de Sêneca, ainda que carentes desses recursos, são suficientes para mostrar que todo o seu significado está ligado a uma possibilidade de representação, pois possuem um domínio do jogo cênico das personagens, composto por movimentos, entradas e saídas e evolução do coro. Para Grimal, o fato de uma peça possuir uma dimensão cênica não significa que tenha sido representada, mas admite que ela foi composta para a representação.

Em *Les monstres de Sénèque*,⁸⁷ Dupont é também uma defensora da representabilidade das tragédias senequianas. A autora aponta que, nos fragmentos das tragédias anteriores a Sêneca, pode-se observar algumas características que também se encontram em Sêneca, tais como verbosidade, monólogos longos, espetáculos de palavras.⁸⁸ As “verdadeiras” tragédias romanas deveriam obedecer a um “código” que, segundo Dupont, são regras correspondentes

⁸⁴ *Apud* Cardoso, 2005,77 e ss.

⁸⁵ *Apud* Cardoso, 2005,76.

⁸⁶ Entendemos as didascálias aqui mencionadas como didascálias externas ao texto teatral.

⁸⁷ Dupont, 1995. As traduções citadas dessa obra são de nossa responsabilidade.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 10-11.

àquilo que o público romano esperava. Todo poeta que buscava obter sucesso deveria seguir esse “código”, que consistia em assunto, lista de personagens e seus caracteres, sucessão de cenas, monólogo inicial até o desfecho com o quadro final.⁸⁹ Em seguida, Dupont afirma que, se um autor dramático utiliza o código para escrever uma peça como exercício de retórica, tal autor deveria seguir apenas as regras da retórica e não o “código”.

Tentando responder à questão sobre o que é uma “verdadeira tragédia romana”, Dupont vale-se da poesia dramática senequiana e realça o valor do corpo, do grito, da gargalhada, da voz e do dilaceramento corporal. Quando a personagem se vê atingida por uma grande dor, há espaço para um grito desumano. Nesse momento, “é a descoberta de uma identidade nova, dentro de um outro mundo, esse de monstros”.⁹⁰ É uma descoberta que vale também para as cenas de carnificina, quando o corpo da personagem se encontra mutilado, dilacerado, ensangüentado. “A ação trágica é centrada no corpo do herói, porque o corpo do herói é uma parte indissociável da de sua pessoa heróica”.⁹¹ Nas tragédias de Sêneca, segundo Dupont, o riso está presente para significar o desprezo da humanidade ordinária e não para causar a quebra do trágico.⁹²

Dupont aponta para a importância do teatro para o romano e faz distinção entre as palavras *theatrum*, *scaena* e *ludus*.⁹³ *Theatrum* é o lugar do espetáculo teatral, o edifício construído para o espetáculo e conserva o sentido da origem grega. *Scaena*, palavra de origem grega, é o espetáculo teatral; *Ludus* é o jogo, é o teatro como instituição social. A união dessas duas palavras formará o *ludi scaenici* que é uma exibição, um espetáculo, diferente do $\alpha\gamma\omega\nu$ grego, que é competição de atletas ou artistas, concurso. Para Dupont, a tragédia está entre os jogos cênicos e possui a função ritual e religiosa, para os deuses, própria da religião romana.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁹¹ *Ibidem*, p. 18.

⁹² *Ibidem*, p. 19.

⁹³ *Ibidem*, 11 23-24.

A tragédia se distingue das pantomimas etruscas desde a sua origem nas traduções das tragédias gregas feitas por Lívio Andronico.

Em seguida, a escritora trabalha com a metamorfose das personagens trágicas em monstros: é essa transformação que atribui ao espetáculo a sua razão de ser. Acrescenta ainda que o desafio da tragédia romana é fazer ver o invisível. Acreditar no incrível por meio de um espetáculo em que a palavra tenha uma função importante e não apenas contar uma história de transformação de personagens em monstros. Após essas considerações, Dupont aponta “marcas de espetáculos” nos textos de Sêneca e mostra, na conclusão, que ao escrever esse trabalho, a intenção é mostrar que os textos dramáticos de Sêneca eram espetáculos e, principalmente, que a ação dos espetáculos não prospera senão pela movimentação corporal das personagens.

Cardoso⁹⁴ ao comentar Dupont, considera instigantes suas observações sobre as tragédias de Sêneca, mas alerta para o fato de que devemos ser cautelosos diante de análises tão apaixonadas, pois essas correm os riscos de “serem parciais e unilaterais, deixando de lado aspectos importantes do texto”. Para Cardoso, o texto é produto da época em que o escritor viveu. O discurso senequiano é pomposo e ornamentado e muito do que esse texto apresenta seria perdido na representação teatral, tendo em vista que a atenção do espectador não se concentra apenas nas palavras, mas também, nos elementos cênicos que compõem o espetáculo e dispersam o espectador. Entretanto, Cardoso considera que a análise de uma tragédia senequiana não deve se limitar às “marcas dramáticas”, pois o autor explorou outras questões, tais como doutrinas filosóficas, as paixões, o amor, o ódio, a ambição, o poder, o manejo da língua latina nos diálogos e nos coros, pois tudo isso possibilitará um conhecimento mais completo do texto teatral.

As rubricas ausentes no texto original, segundo Cardoso, não são necessárias, pois Sêneca possui o domínio da língua latina, sabe manejá-la de tal forma que consegue construir

⁹⁴ CARDOSO, 2005, p. 83-5.

cenas visuais por meios de recursos puramente verbais, compondo, apenas com palavras, elementos plásticos responsáveis por grande parte do que denominamos *espetáculo*.⁹⁵ Afirmar ainda:

As tragédias de Sêneca não exigem grandes aparatos espetaculares; apesar das rubricas ausentes, o texto constrói o ‘espetáculo’ com didascálias implícitas: oferece a descrição do cenário, do vestuário, dos jogos cênicos, da gesticulação, das expressões faciais, da movimentação das personagens.⁹⁶

Ao analisar *Troades* de Sêneca, Cardoso nos aponta as marcas de encenação presentes no texto e conclui afirmando que Sêneca constrói, com a palavra, personagens e ação; busca modelar o espetáculo e funde o texto e a representação num todo único, que não deixa margens para encenadores e intérpretes utilizarem outra linguagem. Entretanto, Cardoso afirma que existem recursos paralelos e que esses devem ser empregados. Um diretor hábil tem condições de valer-se do auxílio das tecnologias várias, para realizar suas encenações. O diretor deve mostrar que “o texto teatral é antes de tudo um pretexto e que o teatro é uma arte constantemente moderna em seu dinamismo eficiente e em sua ebulição contínua”.⁹⁷

A obra dramática de Sêneca atende à proposta horaciana de imitar os modelos gregos “de dia e de noite” (*Ep.* 268-269), mas vai além, torna-se moderno em relação aos gregos, valoriza o gosto romano pela oratória e, assim, atende a um público singular que deseja ver e ouvir versos, ainda que longos, mas cheios de beleza. Quintiliano apresenta uma visão crítica da obra de Sêneca e o testemunho da recepção da obra senequiana no mundo antigo.

Os teóricos contemporâneos, aqui apresentados, defendem a representabilidade da poesia dramática senequiana e apontam para as marcas de encenação presentes na obra de Sêneca. Ao definir didascálias e suas categorias, de acordo com a classificação de Mora, torna-se possível identificar as marcas de encenação presentes nas tragédias de Sêneca.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 89

⁹⁶ *Ibidem*, p. 91

⁹⁷ *Ibidem*, p. 105.

Os elementos teóricos, antigos e contemporâneos, tratados nesse capítulo apontam para o fato de que a poesia dramática senequiana possui marcas de encenação: no entanto, isto não é uma garantia da representação das tragédias para o público latino da época imperial e, sim, uma marca da possibilidade de representação. A identificação das didascálias internas na poesia dramática latina demonstra que o dramaturgo tinha consciência de que uma obra dramática era para ser lida, vista e ouvida.

A partir das teorias aqui apresentadas, analisaremos o *Oedipus* de Sêneca e identificaremos as didascálias presentes no *corpus* dessa obra.

CAPÍTULO III

Identificação e análise das didascálias

Passando à última parte de nosso estudo, analisaremos a obra *Oedipus* de Sêneca à luz do referencial teórico antigo e contemporâneo apresentado anteriormente e procederemos à análise das didascálias selecionadas para estudo a partir dos pressupostos teóricos de Pavis e Mora.

Horácio influencia a obra dramática senequiana, que atende à proposta horaciana de imitar os modelos gregos dia e noite. Quintiliano indica os caminhos seguidos por Sêneca, que nem sempre foram os caminhos defendidos pelo gramático. Ambos fazem relatos importantes para a literatura que podemos verificar na obra de Sêneca. Embora a obra senequiana não atenda a todos os requisitos de uma obra exemplar, segundo Quintiliano, a maioria dessas obras atende às propostas de Horácio e também à proposta de Quintiliano. Entretanto, perceberemos as inovações presentes em Sêneca, que os críticos e comentadores atuais reconhecem como parte da sua originalidade e ousadia.

III.1 – Resumo da tragédia *Oedipus*

O início da tragédia consta do diálogo entre Édipo e Jocasta, sobre a peste que assola a cidade de Tebas. Édipo descreve as conseqüências da peste. Atormentado por não ser atingido diretamente pela peste e pela profecia de Apolo que o ameaça, o rei tebano tem um pressentimento: acaso seria ele o causador da peste? Jocasta, diante das apreensões de Édipo, o consola, advertindo-o de que o bom governante deve enfrentar as adversidades com coragem e espírito viril. Édipo, porém, sente-se enfraquecido e deposita suas esperanças no

oráculo de Delfos. Creonte é enviado ao oráculo e retorna com a resposta do deus: é necessário punir o assassino de Laio, o antigo rei de Tebas. Ninguém sabe quem é o assassino e Édipo decide vingar a morte do rei, lançando sobre o assassino todas as suas maldições: que o assassino não tenha uma casa onde repousar tranquilamente, fique exilado, não encontre uma terra hospitaleira, mate o pai com as próprias mãos, tenha a dor de um casamento infame, pois desposará a mãe e com ela terá filhos ímpios. Termina a maldição desejando que seu pai Pólipo acabe seus dias docemente e que sua mãe Mérope não contraia outro casamento. Mandado chamar, Tirésias comparece, acompanhado de sua filha Manto. Tirésias solicita um boi e uma novilha para que sejam sacrificados, de forma que possa ler em suas entranhas quem matou Laio. Manto descreve para Tirésias detalhadamente os passos do sacrifício, a cor das chamas e sua direção. Descreve como os dons de Baco oferecidos em libação se transformam em sangue e como a cabeça do rei está rodeada por uma espessa fumaça. O adivinho teme diante do sacrifício. Édipo quer a resposta e Tirésias sugere que a única maneira é invocar as sombras dos mortos. Creonte é escolhido para acompanhar Tirésias, já que aos reis é proibido ver a aparição das sombras. Após assistir o ritual da necromancia, Creonte vai ao encontro de Édipo e não responde aos questionamentos do rei. Édipo fica colérico e obriga Creonte a revelar o que viu e ouviu. Creonte descreve minuciosamente como Tirésias dirige-se a um bosque sombrio e invoca as sombras do Érebo. O solo se abre e, à vista de todos, surgem os abismos infernais do reino de Plutão e suas sombras, entre elas a sombra de Laio. Laio revela que um rei coberto do seu sangue ocupa o trono e o leito que lhe pertencia; este é o seu assassino. Édipo fica horrorizado ao se ver acusado de todos os crimes que temia cometer. Como Pólipo e Mérope estão vivos, sente-se livre da acusação de parricídio e incesto. Conclui, então, que Tirésias e Creonte tramaram um golpe para tirá-lo do poder e manda prender Creonte. Em conversa com Jocasta, Édipo lembra-se de um dia em que matou um estranho que atravessara o seu caminho e conclui que é o assassino de Laio.

Um mensageiro de Corinto chega e anuncia a morte de Pólipo. Édipo sente-se livre da acusação de parricídio, mas teme casar-se com Mérope e recusa o trono de Corinto. O mensageiro anuncia-lhe que ele não é filho de Mérope e Pólipo. Édipo quer saber mais sobre a sua adoção e o mensageiro conta que o recebeu de um pastor e o presenteou aos reis Pólipo e Mérope. Enfim, surge o velho pastor que levou Édipo para ser abandonado no campo e revela a verdade: Édipo é filho de Laio e Jocasta. Enquanto o coro canta, surge outro mensageiro que anuncia que Édipo furioso arrancou os olhos. Surge Édipo privado da visão. Há um breve diálogo entre Jocasta e Édipo. Jocasta culpa o destino e suicida-se com uma espada. Édipo salta o corpo da mãe e esposa e parte para o exílio, livrando Tebas de sua presença.

III.2 – Análise do *Oedipus*

III.2.1 – Referencial teórico antigo no *Oedipus*

Sêneca atende às recomendações dadas aos Pisões, fugindo aos modelos dos romanos, criticados por Horácio na *Epistula ad Pisones* em 285: “*Nil intemptatum nostri liquere poetae, nec minimum meruere decus uestigia Graeca ausi deserere*”⁹⁸ e busca o modelo grego, que é insuperável, também recomendado por Horácio: “*vos exemplaria Graeca nocturna uersate manu, uersate diurna*”.⁹⁹ Dessa forma, a poesia dramática senequiana é uma imitação das obras dos principais poetas gregos que se dedicaram a esse gênero como Ésquilo, Eurípides e Sófocles. Atento às possibilidades de originalidade, Sêneca busca dar um toque pessoal a sua obra.

No *Oedipus*, Sêneca ousa apresentar inovações que acrescentam e o diferenciam do modelo grego. É a originalidade do poeta latino, que não faz uma simples cópia da peça

⁹⁸ “Os nossos poetas nada deixaram de experimentar, nem ao menos mereceram a honra os que tiveram a audácia de abandonar os gregos.” *Ep.v.* 285-286.

⁹⁹ “Quanto a vós voltei constantemente ao modelo grego com mão noturna e voltei constantemente com diurna” *Ep.v.*268-269.

grega, mas mantém o mito original e acrescenta elementos que valorizam a obra latina.

Horácio recomenda a coerência nas inovações:

*Siquid enexpertum scaenae committis et audes
personam formare nouam, seruetur ad imum
qualis ab incepto processerit et sibi constet.¹⁰⁰*

Entre essas inovações podemos perceber que o prólogo escrito por Sêneca é marcado pela descrição da peste de Tebas (v.1-81). O sacrifício (v.206-402) realizado por Tirésias, com a presença de Manto, personagem que não existe na obra grega, seguida da cena de necromancia pode ser uma ousada inovação senequiana. É importante notar que há elementos de cultura latina presentes na cena do sacrifício, ainda que a peça seja de tema grego. Temos, portanto, o sincretismo, nesse caso, a fusão do tema grego com a cultura latina. Sêneca conhece a cultura em que vive e, por isso, Tirésias não ouve a voz do deus. Assim como os sacerdotes latinos, Tirésias examina, através de Manto, as entranhas da vítima, nas quais se manifestavam os avisos do deus, é o *harúspice*. Não há discussão entre Tirésias e Édipo. Tirésias fala através do sacrifício de animais, prática comum em Roma e através da necromancia, isto é, por via indireta. Ainda na cena do sacrifício, Tirésias faz referência aos augúrios, isto é, adivinhação através do vôo das aves.

Laio é invocado das profundezas da terra para revelar o seu assassino. É a cena da necromancia (v.530-658), que possui uma beleza ímpar. Creonte descreve a invocação de Laio feita por Tirésias com detalhes e requinte, em que o espectador virtual fica extasiado com a beleza da cena. Outra inovação senequiana é a prisão de Creonte (v.659-708). Édipo manda prender Creonte após a sombra de Laio anunciar quem é o culpado pelo seu assassinato. Nessa cena, temos algumas reflexões senequianas sobre o exercício do poder. Tais reflexões são curtas, assim como recomenda Horácio no verso 335: “*quidquid*

¹⁰⁰ “Se alguém levar em cena algo não experimentado e tiver a audácia de criar nova personagem, que ela se conserve até o fim fiel a si mesma, tal como surgiu desde o começo” *Ep.* v.125-127.

praecipies, esto brevis”.¹⁰¹ Ao final da peça de Sêneca, temos uma Jocasta que, antes de morrer, chama a Édipo de filho. A rainha tem um momento de ternura para com o marido-filho, uma ternura trágica, cheia de pavor e desespero.

Contudo, existem inovações às propostas de Horácio no *Oedipus*. Sêneca não tem pudor em infringir uma das regras horácianas:

*non tamen intus digna geri promens
in scaenam multaque tolles ex oculis,
quae mox narret facundia praesens*¹⁰²

Destarte, Jocasta se mata em cena, aos olhos do espectador, pois aquilo que é transmitido pelo ouvido provoca o espírito mais lentamente do que quando submetido à fidelidade dos olhos. Sabendo que a essência do teatro é a encenação, Horácio recomenda que somente aquilo que é impossível levar à cena deve ser escondido do público.¹⁰³ Sêneca, de forma magistral, infringe e obedece à proposta horáciana, ao utilizar o mensageiro para descrever em pormenores o gesto de Édipo ao arrancar os olhos:

*scrutatur avidus manibus uncis lumina,
radice ab ima funditus uulsos simul
evoluit orbis; haeret in uacuo manus
et fixa penitus unguibus lacerat cauos
alte recessus luminum et inanes sinus
saeuitque frustra plusque quam satis est furit.*¹⁰⁴

Infringe ao descrever minuciosamente o gesto terrível de Édipo e obedece não colocando em cena o gesto edípiano. Segundo Horácio, a cena deveria se passar “*intus*”, isto é, escondida do público e ser substituída pela narrativa eloqüente. Talvez, para Horácio,

¹⁰¹ O que quer que se instrua, seja breve” *Ep.*v.335.

¹⁰² “Contudo, não exporás em cena o que se deve passar dentro e furtarás muitas coisas dos olhos, que dentro em breve a eloqüência de quem esteve presente narrará.” *Ep.*v.182-184.

¹⁰³ HORÁCIO, Op. Cit. v.180-182.

¹⁰⁴ “Com as mãos recurvadas, ávido, investe sobre os olhos e de uma só vez revolve inteiramente as órbitas, arrancando-as desde a profunda raiz; sua mão engancha no orifício e, cravada, rasga profundamente com as unhas as profundezas vazias dos olhos, e as cavidades inanes, e em vão se enfurece e se violenta mais que o necessário. *Oed.* v.965-970. Trad. Nossa.

Sêneca seja eloqüente ao extremo, por isso, o autor mata Jocasta em cena, diante do público (1038-1041): “...*hunc, dextra, hunc pete uterum capacem, qui uirum et gnatos tulit*”¹⁰⁵ e o coro continua: “*Iacet perempta. Vulneri immoritur manus ferrumque secum nimius eiecit cruor*”¹⁰⁶.

Horácio oferece algumas alternativas ao poeta acerca do tema ao permitir que o poeta possa inventar, mas essa liberdade é limitada pela verossimilhança, coerência e credibilidade. A abertura é mínima e Sêneca aproveita dessa liberdade mínima para recriar o seu *Oedipus*. Há uma metodologia e é arriscado fugir às suas regras. Sêneca aposta nessa metodologia e arrisca ao ousar e fugir das regras horacianas. O produto que temos é um novo teatro, sem descartar a prolixidade que impede o simples e sem rejeitar o extravagante que atrapalha o sublime.

O coro é um destaque em Sêneca, que o recupera para o teatro latino de sua época. A função do coro no teatro é semelhante ao de um ator, participando da ação, funciona como a consciência moral coletiva; o coro é sábio. Ao coro é permitido misturar a arte e a utilidade da lição de vida. O coro na poesia dramática latina perde aos poucos a sua função e se reduz a *intermezzos* musicais; a sua força primitiva está desaparecida. Horácio propõe uma reforma e um retorno ao modelo de coro grego que não deve cantar nada que não convenha ao argumento e lhe esteja convenientemente ligado, como podemos conferir na *Epistula ad Pisones*:

*Actoris partis chorus officiumque uirile
Defendat, neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducatur et haereat apte.
Ille bonis faueatque et consilietur amice
Et regat iratos et amet peccare timentes;
Ille dapet laudet mensae breuis, ille salubrem
Iustitiam legesque et apertis otia portis;
Ille tegat commissa deosque precetur et oret,*

¹⁰⁵ “ataca, minha mão, ataca este ventre insaciável que gerou o marido e os filhos”. *Oed.*v.1038-1039 Trad. nossa

¹⁰⁶ “Jaz assassinada. Sua mão morre sobre a ferida e o sangue em excesso expeliu consigo o ferro” *Oed.* v. 1040-1041. Trad. Nossa

*Vt redeat miseris, abeat Fortuna superbis.*¹⁰⁷

Ao reintroduzir o coro em suas tragédias, Sêneca atende à proposta reformista de Horácio, recupera o sentido primitivo do coro, torna-o ora porta-voz da cidade, ora narrador, ora conselheiro. Nas tragédias de Sêneca, os coros geralmente independem da ação, constituem peças líricas autônomas que servem, principalmente, para dividir a peça em atos e propiciar, ao público leitor ou espectador, momentos de relaxamento das tensões.¹⁰⁸ No *Oedipus*, o coro é personagem indispensável para informar a história anterior da família dos Labdácidas (v.709-763), que, desde o rapto de Europa, é perseguida pelo destino que leva Cadmo até à Grécia em busca da irmã e, por ordem de Apolo e com a ajuda de Minerva, funda Tebas.

Ao coro cabe louvar a Baco com um hino popular (403-508) conforme o pedido de Tirésias: “*Dum nos profundae claustra laxamus Stygis, populare Bacchi laudibus carmen sonet*”,¹⁰⁹ ou anunciar a entrada de personagens: “*Sonuere fores atque ipse suum duce non ullo molitur iter luminis orbis*”.¹¹⁰ Nesses versos, anuncia a entrada de Édipo, que está cego, ou a ação suicida de Jocasta: “*Iacet perempta. Vulneri immoritur manus ferrumque secum nimius eiecit cruor*”¹¹¹ que deveria ser escondida do público, mas, no *Oedipus* de Sêneca, acontece em cena e faz propaganda da filosofia de Sêneca: “*Quicquid excessit modum pendent instabili loco*”.¹¹² No terceiro estásimo do *Oedipus*, o coro tebano explora a força do destino que domina a humanidade e contra a qual é impossível lutar:

¹⁰⁷ “Que o coro desempenhe uma parte na ação e tenha uma função individual e que não cante matéria entre os atos que não convenha ao tema, nem se ligue a ele. Que ele favoreça os bons e aconselhe amigavelmente e modere as iras, ame aos que temem errar; que ele louve os alimentos da mesa frugal, a justiça saudável, as leis e a paz de portas abertas, que oculte os segredos e ore aos deuses para que a Fortuna volte aos miseráveis e abandone os soberbos.” *Ep.* v.193-201.

¹⁰⁸ CARDOSO, 1976, p. 216.

¹⁰⁹ “Enquanto abrimos as portas do Estige profundo, soe um canto popular em louvor a Baco”. *Oed.* v.401-402 trad. nossa.

¹¹⁰ “As portas soaram e ele mesmo, sem guia algum, privado de luz, constrói seu percurso”. *Oed.* v. 995-997 *Ibidem.*

¹¹¹ “Jaz assassinada. Sua mão morre sobre a ferida e o sangue em excesso expeliu consigo o ferro”. *Oed.* v. 1040-1041 *Ibidem.*

¹¹² “Tudo que ultrapassa a justa medida pende numa situação instável”. *Oed.* v. 909-910 *Ibidem.*

*Fatis agimur: cedit fatis;
 non sollicitae possunt curae
 mutare rati stamina fusi.
 Quicquid patimur mortale genus,
 quicquid facimus uenit ex alto,
 seruatque suae decreta colus
 Lachesis nulla reuoluta manu.
 Omnia certo tramite uadunt
 primusque dies dedit extremum:
 non illa deo uertisse licet
 quae nexa suis currunt causis.
 It cuique ratus prece non ulla
 mobilis ordo: multis ipsum
 metuisse nocet; multi ad fatum
 uenere suum, dum fata timent.*¹¹³

Nesses versos encontramos a presença da filosofia estoíca senequiana segundo a qual o destino comanda a vida dos homens: nem mesmo os deuses, o rei ou o servo governam a sua própria sorte. Cabe ao destino determinar os fatos e o homem sábio não deve temer o destino, nem tentar fugir do mesmo, mas deve aceitá-lo e submeter-se estoicamente à sorte que lhe cabe.

Sêneca nos apresenta cenas que, para Horácio, são incoerentes, por isso mesmo, não deveriam ser misturadas: *sic ueris falsa remiscet, primo ne medium, medio ne discrepet imum*¹¹⁴. A fantasia e a mistura do falso com o verdadeiro desobedecem à lógica interna da obra e eram permitidas se houvesse justificativa. Nesse sentido, Sêneca nos apresenta duas cenas que o tornam original em relação ao *Édipo-rei* de Sófocles. A primeira cena faz a descrição do sacrifício realizado por Manto a pedido de Tirésias e a segunda cena é a da necromancia já comentadas anteriormente. A mistura do fantasioso, ao descrever a necromancia, possui um misto de verdade e mentira em que Tirésias, através da narrativa de

¹¹³ “Somos conduzidos pelos fados: cedei aos fados. Nossas inquietas preocupações não podem mudar os fios do fuso fatal. Tudo que a nós, raça dos mortais, acontece, tudo que fazemos vem do alto, e a roca de Láquesis, que mão alguma pode fazer fiar de novo, assegura o que está decretado. Tudo segue um percurso fixado e o primeiro dia determina o último: não é lícito, nem mesmo a um deus, modificar as coisas que correm submetidas as suas causas. O pré-estabelecido acompanha cada um; por nenhuma súplica a ordem se faz flexível: para muitos, experimentar o medo prejudica; muitos correm ao encontro do destino enquanto temem o destino”. *Oed.* v.980-994. *Ibidem*

¹¹⁴ “De tal forma mistura verdade e mentira, que o começo não discorda do meio, nem o meio do fim”. *Ep.* v. 151-152.

Creonte, fala por via indireta, após invocar os manes de Laio. É uma cena rica em detalhes fantasiosos, em que Creonte sente suas forças abandonando-o e diz que até as pessoas que têm uma certa familiaridade com os ritos e as artes mágicas são tomadas de uma paralisação diante da cena. Ao descrever a aparição do morto ensangüentado, descabelado e com mau cheiro, Creonte treme de medo. É possível que a ordem lógica fique comprometida e Sêneca não consiga ser coerente até o final, como propõe Horácio, mas é inovador e esta cena mostra como Sêneca dá asas a sua imaginação.

As inovações senequianas no *Oedipus* vão além das cenas citadas anteriormente, elas são originais e misturam o falso e o verdadeiro. Sêneca, porém, inova em relação ao trágico grego em alguns pontos, além dos já citados, a saber: o prólogo é a descrição da peste que assola Tebas. O adivinho fala sempre por vias indiretas, ou pelo sacrifício ou pela necromancia. É Laio quem revela quem é o seu assassino e não Tirésias. Édipo ordena a prisão de Creonte por acreditar que é vítima de um complô para destituí-lo do poder. Jocasta, ao final da peça, tem um comportamento diferente, cheio de pavor e desespero, chama Édipo de filho e suicida-se. A Jocasta criada por Sófocles, depois de tentar convencer Édipo a desistir de conhecer sua origem retira-se para dentro do palácio cheia de mágoa e não aparece mais na peça de Sófocles. Sabemos pelo arauto, que, desesperada, grita e refugia-se dentro do quarto nupcial para matar-se. A Jocasta de Sêneca, mesmo em meio ao desespero ao saber a verdade, vai ao encontro do filho e mata-se no palco.

Ao soltar a imaginação, Sêneca, foge à ordem estabelecida por Horácio, segundo a qual, em que se deve falar logo aquilo que deve ser dito (*Epistula ad Pisones*, v. 42-45). Nesse sentido o autor do *Oedipus* exercita a retórica superficial e ornamentada que se desenvolveu após a época ciceroniana, criticada por Quintiliano. Sêneca utiliza o poder da retórica em sua poesia dramática, haja vista os longos monólogos presentes no *Oedipus*, que nos permitem perceber quão importante era a retórica para o romano.

Analisando o prólogo do *Oedipus*, podemos encontrar o discurso retórico senequiano, um discurso longo composto por 109 versos. Desses 109 versos, 81 são para informar sobre a peste que assola a cidade de Tebas. Sêneca cria imagens através das palavras, que ajudam a compor o clima da peça e também o cenário. Segundo Cardoso, em *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*, é através da palavra que Sêneca busca modelar o seu espetáculo.

O autor do *Oedipus* não teme os monólogos em suas peças. A beleza e a gravidade com que a personagem Édipo descreve a peste em Tebas é única, a força da personagem para romper estoicamente as paixões mostra-nos o quanto Sêneca conhecia a força da oratória. Sabendo disso, Sêneca escreve um poema com cadência e harmonia, que fascina e agrada aos ouvidos e mentes e sai diretamente da boca do rei tebano. Édipo inicia o seu monólogo conquistando o público romano, que tinha prazer em ouvir um belo discurso retórico.

Quintiliano afirma que há em Sêneca muitas sentenças brilhantes. No *Oedipus* podemos perceber que estas sentenças são dirigidas aos governantes. São sentenças que dizem respeito à política, à justiça, ao infortúnio e ao poder. Jocasta, no verso 82, diz a Édipo como o rei deve comportar-se diante da desgraça: com coragem e de frente, é preciso ser firme no infortúnio. Édipo, em 6 e 7, faz reflexões sobre o poder: o poder é enganoso e, sob uma aparência sedutora, esconde grandes males. O mesmo Édipo é prepotente e tirânico em seu posto de rei, utiliza o seu poder de governante para intimidar Creonte e Forbas e justifica sua atitude: “*Quisquis in culpa fuit dimissus odit: omne quod dubium est cadat*”.¹¹⁵ A justiça senequiana aparece no verso 240 e 247, em que Édipo busca solucionar o assassinato de Laio. O brilhantismo das sentenças apresentadas por Sêneca nessa tragédia é fruto da filosofia estoica desenvolvida pelo autor e que, segundo Grimal,¹¹⁶ norteia a vida política de Sêneca.

No *Oedipus* Sêneca cria várias imagens e as expõe aos olhos do auditório. Entre essas imagens encontramos a descrição feita por Édipo da tocha que passa de mão em mão para a

¹¹⁵ Quem teme o ódio em demasia não sabe reinar: o medo aprisiona o poder. *Oed.* V.703-704. Trad. nossa.

¹¹⁶ Grimal, 1979, p. 240-43.

queima dos corpos, a imagem da cidade de Tebas arrasada pela peste e dos funerais sem lágrimas e sem lamentações. Outra imagem criada por Sêneca é a descida aos infernos feita por Tirésias e descrita por Creonte, em que Laio é invocado e revela quem é o seu assassino. Nessa descrição de Sêneca, através da palavra cria-se um jogo cênico que está repleto de luzes e sombras, barulhos da voz humana, de animais ou de elementos da natureza que, uma vez combinados, criam um clima assustador que absorve o espectador.

O espectador é seduzido pela visão, aquilo que o espectador fica sabendo por ouvir dizer não tem o mesmo poder de convencer quanto o que esse espectador vê representado.¹¹⁷ Apoiado nessa premissa, Sêneca traz à cena o sacrifício de um boi e de uma novilha. O sacrifício, fruto da cultura itálica, embora seja estranho ou complicado de ser encenado de forma realista nos teatros atuais, não o era para os teatros romanos, que possuíam um proscênio largo e profundo e contavam também com um subsolo e com bastidores,¹¹⁸ espaço suficiente para a realização da cena, ainda que para o público contemporâneo possa parecer esdrúxula. Outra cena em que no *Oedipus* há o convencimento pela visão é a cena do suicídio de Jocasta. Segundo Horácio na *Epistula ad Pisones* (182-184), tal cena é inconveniente; diante do público o autor deveria evitar cenas violentas. Mas Sêneca mata Jocasta com apenas uma punhalada diante do público, e a visão do que está sendo representado é mais convincente que a narração, ainda que seja a narração senequiana, repleta de elementos retóricos, tão apreciados pelo público romano.

III.2.2 – Referencial contemporâneo

O cenário proposto por Sêneca é semelhante ao de Sófocles – um palácio com portas que se abrem, cercado de altares. Para Amoroso,¹¹⁹ o público da época de Nero gostava de cenários faustosos, cheios de pompa. As chamas dos altares, além de contribuírem para a

¹¹⁷ Cf. *Ep.* v.180-182.

¹¹⁸ Cf. CARDOSO, 2005, p. 68.

¹¹⁹ AMOROSO, 1981, p. 81-96.

iluminação do espetáculo, possibilitavam o jogo de luz e sombras, que criavam um clima para as descrições de lugares místicos, como a descrição feita por Creonte do cenário em que ocorre o encontro de Tirésias com Laio. Tanto as cenas quanto os lugares místicos com características fantásticas são defendidos por Amoroso como características apreciadas pelo público romano da época de Nero e presentes em Sêneca como “marcas de encenação”.

Dupont, em *Les monstres de Sénèque*, aponta algumas “marcas de espetáculo” nas tragédias senequianas. No caso do *Oedipus*, a palavra exerce uma importante função que leva o auditório a acreditar no incrível e ver o invisível. O prólogo do *Oedipus* corresponde às considerações de Dupont. O monólogo de Édipo possui a força de apresentar ao auditório o invisível. Diante do palácio, Édipo descreve a cidade atingida pela peste, onde o sol é inclemente, os ventos não sopram, os rios estão secos e as árvores amarelecidas. Os habitantes de Tebas são atingidos pela peste, que não faz distinção entre os mesmos. Apenas a família de Édipo é poupada da morte; porém, Édipo sofre ao ver as consequências do flagelo. Diante dessa descrição, Dupont defende nas palavras as “marcas do espetáculo”, pois a performance está presente não apenas na palavra, mas também na postura da personagem. Édipo, ao final do prólogo, assume uma postura de suplicante: “*adfusus aris supplices tendo manus*”¹²⁰ e dessa forma performática continua suas lamentações.

Pensando em performance como marca de representação, não há como ignorar a Jocasta senequiana. A personagem de Jocasta em Sêneca tem uma postura diferente da Jocasta de Sófocles. Diante da descoberta do filho-marido, a Jocasta senequiana se transforma. O coro anuncia uma Jocasta furiosa, que se lança em cena, e a compara a uma bacante, mais especificamente, à Agave¹²¹ após cortar a cabeça de Penteu. Antes mesmo das palavras pronunciadas por Jocasta, temos, narrado pelo coro, um desenvolvimento da

¹²⁰ “Ajoelhado diante dos altares elevo minhas mãos suplicantes”. *Oed.* V.70. Trad. nossa

¹²¹ Agave é filha de Cadmo, fundador de Tebas e mãe de Penteu. Juntamente com as bacantes e as tias, despedaçou o filho que escondido e disfarçado tentava assistir ao ritual realizado pelas bacantes em louvor a Baco.

personagem que se transforma diante dos olhos do público. A performance de Jocasta se encerra assim que, de um único golpe de espada, ela se mata diante do filho, do coro e do auditório.

Grimal em seu artigo *Le role de la mise em scène dans les tragédies de Sénèque*, publicado em *Actes du Colloque de Strasbourg*, defende o domínio do jogo cênico das personagens nas tragédias senequianas. Tal domínio, segundo o autor, se dá através da movimentação, entradas e saídas e evolução do coro. No *Oedipus* esses recursos estão presentes. Ao final do párodo, o coro anuncia a chegada de Creonte. No primeiro episódio, Creonte anuncia a entrada de Tirésias e de Manto em cena. A movimentação da cena do sacrifício sugere a presença de figurantes, que ajudam Manto a realizar o sacrifício dos animais. Ao final do segundo episódio, Édipo ordena a prisão de Creonte e anuncia sua saída da cena. Novamente temos a sugestão da presença de figurantes, que se movimentam em cena, e a entrada e a saída das personagens se fazem presentes.

A movimentação das personagens nas tragédias de Sêneca também é defendida por Cardoso, em *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*, que considera a criação do espetáculo em Sêneca fruto da língua latina da qual o autor possuía total domínio e apresentava o recurso da movimentação e outros de forma puramente verbal. A palavra, para a autora, ajuda Sêneca a compor o espetáculo.

O coro participa da tragédia no párodo e nos intervalos entre os episódios. Se no párodo (110-205) o coro reforça com o seu canto o prólogo feito por Édipo, no intervalo dos episódios desempenha diferentes funções: canta em louvor a Baco (403-508), relata a estória dos Labdácidas (709-763), conta o mito de Ícaro para ilustrar a filosofia estóica (882-914) e finaliza com o êxodo em que discute acerca do destino (980-997), dialoga com o auditório, anunciando a chegada de Jocasta (1004-1009) e, em seguida, anuncia a morte da mesma (1040-1041). Destarte, podemos acompanhar a evolução do coro, cuja função é importante na

tragédia, ocupando os espaços vazios necessários para o andamento do espetáculo e sendo o interlocutor entre o autor e o público.

III.3 – A presença das didascálias

As tragédias de Sêneca não possuem rubrica ou didascálias externas semelhantes às comédias de Terêncio, conforme as informações do capítulo anterior. No entanto, encontramos em Sêneca didascálias internas, ou seja, as indicações cênicas que encontramos nas falas das personagens. O *Oedipus* é uma tragédia repleta de didascálias internas. Sêneca não escolhe uma única personagem para dizer suas didascálias, todas as personagens são candidatas potenciais para proferir as didascálias. Todos os pensamentos do poeta são expressos pelos versos que ele faz recitar, seja a sua filosofia, sejam os movimentos de suas personagens, figurinos, cores, cenário, entradas e saídas, idade, ações, sentimentos etc.

A presença das didascálias internas no *Oedipus* de Sêneca nos permite especular sobre a representabilidade da peça no período neroniano. É importante informar que não encontramos nos escritos da época nenhuma indicação da representação dessa tragédia ou de qualquer outra tragédia de Sêneca por seus contemporâneos. Tal informação deixa essa possibilidade em aberto. Por falta de informações seguras, não se pode afirmar, com certeza, que as tragédias senequianas tenham sido ou não representadas em tempos neronianos. Nesse sentido, não pretendemos defender a representabilidade das tragédias de Sêneca pelos contemporâneos do autor e, sim, o fato de que elas possuem marcas possíveis de representação, que aqui trataremos como didascálias.

A presença das didascálias nas tragédias de Sêneca está implícita no texto dramático. Desconsiderar o recurso das didascálias é admitir que Sêneca escreveu sua poesia dramática apenas para ser lida. Apesar de não termos nenhuma documentação que nos assegure a representação das tragédias durante o reinado de Nero, no entanto, sabemos que elas foram

levadas em cena mais tarde, influenciaram a criação de vários dramaturgos, podendo ser consideradas, portanto, como texto dramático. As rubricas e as didascálias externas ausentes no texto original nos levaram a identificar e traduzir os versos que contêm didascálias internas.

III.4 – Análise das didascálias

De acordo com Pavis, didascálias são “*instruções dadas pelo autor a seus atores (...), para interpretar o texto dramático*”.¹²² As didascálias servem como um texto de direção e de direcionamento do autor ao conjunto de atores que irá colocar o seu texto em prática. Mora parte da definição de Pavis e classifica as didascálias internas em três tipos¹²³:

- 1- descritivas de espaço ou de movimentos das personagens;
- 2- psicológicas, que descrevem a emoção das personagens;
- 3- de opinião, que descrevem o ponto de vista do dramaturgo.

A partir da definição de Pavis e das categorias de Mora, analisaremos as didascálias internas do *Oedipus* de Sêneca. No apêndice do presente trabalho identificamos e traduzimos os versos que contêm didascálias. A partir daí procederemos à análise das mesmas. Como há um grande número de didascálias no *Oedipus*, selecionaremos para análise algumas didascálias internas de cada tipo de acordo com Mora e com a definição de Pavis. Nessa análise utilizaremos a nossa prática teatral para sugerir a construção das cenas, sem dispensar a proposta senequiana.

¹²² PAVIS, 1999, p. 96.

¹²³ MORA, 2001, p. 11.

III.4.1– Didascálias descritivas de espaço ou de movimento das personagens

As didascálias descritivas de espaço ou de movimento estão presentes em toda obra do gênero teatral. São necessárias para a composição da obra e, segundo Mora,¹²⁴ seria impossível escrever uma obra teatral sem utilizá-las. Sêneca utiliza essas didascálias:

*Sed quid hoc? postes sonant (...)
... regiam infestus
petens inuisa propero tecta penetrauit gradu,*¹²⁵

Essas didascálias nos indicam o cenário que temos: a fachada de um palácio real com portas móveis. É nesse espaço que ocorre a peça, em frente às portas do palácio. O cenário deve ser majestoso, com a suntuosidade e a imponência necessária para impressionar. É importante que as portas do palácio possam mover-se, pois elas servirão de entrada e saída para alguns personagens. O palácio é a referência para as personagens, é para o palácio que elas se dirigem em momentos diferentes da peça. As didascálias nos indicam quem se dirige ao palácio: “*Quisnam ille propero regiam gressu petit?*”¹²⁶ Ignorar essa didascália é ignorar a presença desse cenário específico.

No espaço em que ocorre a peça há outros elementos que compõem o cenário. Tirésias, após ser convocado para revelar o assassino de Laio, ordena: “*Appellite aris candidum tergo bouem*”.¹²⁷ A presença desses altares é importante não apenas para a composição do cenário, mas também para a iluminação das cenas. Por isso, é necessário que exista no palco mais de um altar. Tirésias é claro ao dizer “altares” e o plural é comprovado anteriormente por Édipo que diz: “*Adfusus aris supplices tendo manus*”.¹²⁸ A partir desses altares que compõem o cenário, pode-se utilizar as chamas presentes nos mesmos altares para

¹²⁴ MORA, 2001, p.6.

¹²⁵ Mas o que é isso? As portas soam (...) Dirigindo-se hostile para o palácio, com passo rápido, penetrou na casa odiosa. *Oed.* 911/917-918.

¹²⁶ Quem é então aquele que caminha para o palácio com passos rápidos? *Oed.* 202.

¹²⁷ Trazei aos altares um boi de dorso branco. *Oed.* 299.

¹²⁸ Ajoelhado diante dos altares elevo minhas mãos suplicantes. *Oed.*70. grifo nosso.

iluminar o cenário, criando, assim, um jogo de luz e sombras que possibilita climas diferentes para a peça.

Os altares estão acesos, e as chamas têm movimento próprio, às vezes uma luz grandiosa, outras vezes uma luz pequena. A presença das chamas é confirmada por Tirésias: “*Quid flamma?*”¹²⁹ e o bruxulear das chamas é confirmado por Manto: “*Subito refulsit lumine et subito occidit*”.¹³⁰ O movimento das chamas nos altares se reflete por todo o espaço do cenário e, assim, temos a sua composição: a fachada do palácio, com portas móveis, rodeada de altares com o fogo aceso. A disposição dos altares fica a cargo do diretor de cena; parece-nos que o efeito das chamas no cenário ficaria interessante se os altares se concentrassem à direita ou à esquerda, um pouco à frente da fachada do palácio, de forma a permitir o jogo de luz e sombras de acordo com o passar do tempo.

O tempo é marcado logo no prólogo. Sêneca nos mostra que a regra aristotélica de duração do tempo é respeitada. A peça se inicia pela manhã, ao nascer do sol: “*Iam nocte Titan dubius expulsa redit et nube maestum squalida exoritur iubar*”¹³¹ e em nenhum momento temos indicação de que o sol se tenha posto ou que, durante a peça, nasceu um novo dia. Assim, podemos concluir que a peça dura um dia e, para marcar essa passagem de tempo, as chamas dos altares podem aumentar e diminuir gradativamente.

O movimento das personagens ocorre no espaço proposto pelo autor, ainda que, à primeira vista, a impressão que se tem seja a de que as personagens criadas por Sêneca sejam imóveis. Porém, o autor criou personagens de ação e nos aponta em suas didascálias a movimentação destas. As entradas e saídas são claras e alguns movimentos das personagens e dos figurantes estão presentes no texto. Vejamos um exemplo de como isso ocorre: Édipo inicia o prólogo dialogando com Jocasta sobre a peste. Sua fala é longa e, durante o diálogo,

¹²⁹ Como está a chama? *Oed.* 307.

¹³⁰ Brillhou com uma luz repentina e desmoronou repentinamente. *Oed.* 308.

¹³¹ Já o sol volta hesitante, expulsa a noite, e seu brilho fúnebre se eleva entre escuras nuvens. *Oed.* 1-2.

ficamos sabendo da ação da personagem: “*Adfusus aris supplices tendo manus*”.¹³² A ação é importante para mostrar que não existe imobilidade no prólogo: ainda que o discurso seja longo, a personagem movimenta-se durante a fala, contracena com o cenário, os objetos de cena, os figurantes, outras personagens e o auditório.

A entrada de Creonte em cena é anunciada pelo coro, que mostra também que a chegada dessa personagem é desejada pela cidade:

*Quisnam ille propero regiam gressu petit?
adestne clarus sanguine ac factis Creo
an aeger animus falsa pro ueris uidet?
adest petitus omnibus uotis Creo.*¹³³

É uma personagem que tem urgência em chegar, pois volta para a cidade de uma missão importante. Assim como os cidadãos de Tebas, deseja desvendar a enigmática resposta do oráculo de Apolo. A entrada de Creonte quebra o ritmo da peça: se o auditório estava embalado com o canto e a dança do coro, a pressa de Creonte traz o auditório novamente para o enredo da tragédia.

A movimentação das personagens não se reduz apenas a entradas e saídas das personagens principais. Sêneca utiliza as mais variadas ações para tornar seu espetáculo vivo. Os figurantes presentes em cenas participam das ações, obedecem às ordens dadas por Tirésias:

*Appellite aris candidum tergo bouem
curuoque numquam colla depressam iugo.
Tu lucis inopem, gnata, genitorem regens
manifesta sacri signa fatidici refer*¹³⁴

¹³² Ajoelhado diante dos altares elevo minhas mãos suplicantes. *Oed.* 70.

¹³³ Quem é então aquele que caminha para o palácio com passos rápidos? Não é Creonte, famoso por seu nascimento e suas ações? Ou será que, por ventura, meu espírito atormentado vê o falso pelo verdadeiro? Sim, é Creonte, desejado pelos votos de todos. *Oed.* 202-205.

¹³⁴ Trazei, ó servos, aos altares um boi de dorso branco e pescoços nunca submetidos ao curvo jugo. Tu, oh filha, guia de um pai privado de luz, relata-me os signos evidentes deste sacrifício fatídico. *Oed.* 299-302.

As didascálias desses versos deixam claro que a ação deve ser praticada pelos figurantes, provavelmente os servos. Manto também agirá junto aos figurantes, que praticam o sacrifício sob sua orientação; a filha de Tirésias relata ao adivinho aquilo que vê no ritual do sacrifício. Sêneca utiliza as didascálias para mostrar que são pessoas diferentes que participam da ação do sacrifício. Não discutimos aqui as dificuldades para a execução da cena nos palcos dos teatros atuais, porém, a cena em si não soaria estranha para o auditório da época de Nero.

As ordens dadas por Édipo também são executadas: “*ite, propere accersite, famuli, penes quos summa consistit gregum*”.¹³⁵ Novamente temos a presença de figurantes em cena e, dessa vez, Sêneca diz quem são esses figurantes: os servos. Provavelmente os mesmos que auxiliaram Manto no ritual do sacrifício, que prenderam Creonte e que permaneceram em cena acompanhando Édipo, certamente mais de um servo, já que a personagem de Édipo utiliza o vocativo plural “*famuli*”.

Encontramos, também, didascálias de movimento que contêm outras informações importantes para a composição das personagens:

*In tempore ipso sorte Phoebea excitus
Tiresia tremulo tardus accelerat genu
comesque Manto luce uiduatum trahens.*¹³⁶

As didascálias presentes nesses versos anunciam a entrada em cena de duas personagens específicas: Tirésias e Manto. Os atores que interpretam essas personagens sabem que este é o momento de entrar em cena. Esta é a ação primeira dos atores, sair da coxia e adentrar a cena assim que o primeiro verso é dito; são, portanto, didascálias de movimento, de ação. As didascálias revelam ainda as características físicas de Tirésias, a

¹³⁵ Ide, ó servos, ide procurar rapidamente em poder de quem se encontra a guarda do rebanho. *Oed.* 823-824

¹³⁶ Exatamente nesse momento evocado pelo oráculo de Febo Tirésias, vagaroso, acelera seus joelhos trêmulos e também Manto, sua acompanhante, que o traz privado de luz. *Oed.* 288-290.

cegueira e a velhice, e, como característica de ação, a pressa e a dependência de um guia. O ritmo acelerado de Tirésias é marcado pelo peso dos anos e pela cegueira. No que diz respeito a Manto, não há uma descrição, nesses versos, de suas características físicas, o ator/atriz que interpretar esta personagem tem apenas a indicação de que a personagem é a guia do cego. Se jovem ou criança, se gorda ou magra, caberá ao encenador decidir. Sabemos, nos versos seguintes a essa cena, que Manto é filha de Tirésias e é também os olhos de Tirésias, pois é Manto quem descreve com cores, movimentos e cheiros toda a ação do sacrifício, para que ele possa responder à indagação de Édipo.

III.4.2 – Didascálias psicológicas

As didascálias psicológicas descrevem o estado emocional da personagem e a intenção dos seus diálogos e para Mora¹³⁷ nem todos os dramaturgos as utilizam. Sêneca faz parte dos dramaturgos que utilizam as didascálias psicológicas, principalmente para descrever as emoções das suas personagens. Alguns estudiosos das tragédias senequianas consideram como traço da originalidade desse autor o tratamento psicológico dados às suas personagens.¹³⁸ Segundo Bignone:

Sêneca conhecia os males secretos da alma. Como os românticos, sabia penetrar nos espíritos atormentados pela desgraça e pela inquietação; sabia dissecar as almas apaixonadas, profundamente desejosas de amar e agir, mas sem possibilidades ou condições para agir e para amar; construía personalidades desiludidas antes de haver provado os gostos da vida, angustiadas pelo imenso vazio interior, desgostosas pelo profundo sentimento de melancolia e solidão.¹³⁹

As personagens do *Oedipus*, em sua maior parte, possuem uma construção psicológica complexa. Algumas são superficiais, mas as personagens principais são construídas de tal forma que podemos destacar suas ações e reações psicológicas. As didascálias psicológicas

¹³⁷ *op.cit.* p.06.

¹³⁸ apud CARDOSO, 1976. P. 171.

¹³⁹ *Idem*, p.173.

informam o comportamento emocional das personagens. Antes que a personagem diga algo, muitas vezes o auditório já tem conhecimento da postura emocional da personagem. Analisemos alguns exemplos:

*En ecce, rapido saeua prosiluit gradu
Iocasta uaecors, qualis attonita et furens
Cadmea mater (...)
(...) Dubitat afflictum alloqui,
cupit pauetque. Iam malis cessit pudor.
Sed haeret ore primo uox.¹⁴⁰*

Nesses versos as didascálias dizem respeito a Jocasta e a Édipo. A personagem de Jocasta surge em cena tal qual uma matrona italiana. Sêneca ‘dirige’ a personagem, que deverá estar enfurecida e hesitante, com emoções contraditórias, medo e desejo. A cena oferece, para ator e o diretor, um leque abrangente de informações sobre a ação e a emoção da personagem Jocasta, antes mesmo que ela diga os seus versos. Ao dizer, é necessário que estas didascálias estejam presentes, desde a emoção até a movimentação da personagem. Jocasta está furiosa, a didascália diz que ela precipita em passo rápido, se lança, salta para dentro da cena. A entrada de Jocasta em cena deve aumentar o clima de tensão e deixar o público que conhece o final da história mais tenso ainda. Através dessas didascálias, sabe-se que a personagem de Jocasta jamais deverá entrar em cena como uma rainha calma, discreta e com o controle total de suas emoções; ao contrário, Sêneca coloca em cena uma Jocasta enlouquecida pela dor do reconhecimento, mas que, corajosamente, vai ao encontro da verdade.

Toda a fala do coro nos versos supra citados são didascálias e Sêneca as utiliza para instruir como a personagem de Jocasta deve entrar em cena e como ela deve comportar-se ao encontrar seu filho-marido. Por isso, a voz tem dificuldade para sair, falta-lhe o ar diante de

¹⁴⁰ Ah, eis que Jocasta, furiosa, se precipitou em passo rápidos, semelhante à mãe Cadméia, atônita e louca (...) Hesita em falar ao atormentado, deseja e treme de pavor. Agora o pudor cedeu ao mal, mas a voz está presa na garganta *Oed.* 1004- 1009.

um Édipo atormentado, torturado pelo parricídio e pelo incesto. É a emoção que a lança em cena e que a paralisa diante da visão do filho, que tem as mãos e o rosto ensangüentados. Essa mesma emoção faz a Jocasta enlouquecida, furiosa, excitada, tremer de pavor diante desse filho e tentar falar, sem, no entanto, conseguir. Sufocada em sua própria dor, prenuncia seu suicídio.

Anteriormente, temos Édipo interrogando Forbas e pouco a pouco a personagem de Forbas vai tendo mudanças psicológicas: “...*Cur genas mutat color? Quid uerba quaeris?*”¹⁴¹ Forbas se encontra em uma encruzilhada. A pergunta de Édipo exige uma resposta que só ele possui. É um segredo de Estado que ele julgava esquecido. Diante da inquisição de Édipo, Forbas sente que as forças o abandonam e é necessário ter cautela na resposta. Por isso, Forbas procura as palavras certas para essa resposta. O autor sugere nessas didascálias que o ator disfarce, mostre que está indeciso e, ao mesmo tempo, surpreso e até se engasgue em busca das palavras corretas. Quando Édipo pergunta por que muda de cor a face, sabemos que essa reação fisiológica é fruto de outra reação, uma reação psicológica causada por medo, susto, dor ou surpresa. A partir desse momento as mudanças psicológicas vão acontecendo com a personagem, que se vê obrigada a revelar a verdade sobre a origem do menino que ele deu ao velho cidadão de Corinto.

O temor de Édipo fica explícito no diálogo com o mensageiro de Corinto:

*Repetam paterna regna, sed matrem horreo
Metuis parentem quae tuum reditum expetens.*¹⁴²

Pólibo está morto. Édipo fica aliviado com a notícia, se apegando à idéia de não ter matado o pai, afinal Pólibo morreu de velhice e não assassinado. Entretanto seu alívio é momentâneo, já que a segunda parte do seu destino pode cumprir-se exatamente com a morte

¹⁴¹ Por que mudas de cor a face? Por que procuras palavras? *Oed.* 849-850.

¹⁴² Retornarei ao reino paterno, mas temo minha mãe./Temo tua mãe que deseja tua volta com ansiedade? *Oed.* 794-796.

do pai. Édipo teme o reencontro com a mãe adotiva, Mérope. Sêneca instrui ao seu ator que haverá um crescente nesse temor, pois o medo que Édipo sente de cumprir o destino traçado pelos deuses aumentará gradativamente e se transformará em horror e desequilíbrio ao perceber que o destino temido já se cumpriu.

Desde o prólogo, temos um Édipo que receia o seu destino. Identificamos que as didascálias relacionadas ao sentimento do medo estão presentes nas falas de alguns personagens, para mostrar o quanto Édipo teme e quais as conseqüências desse temor nas ações da personagem. É esse medo crescente que levará Édipo a agir como um leão raivoso, transfigurado pelo furor, a revolver com as mãos os olhos, arrancando-os das órbitas, e, mesmo depois de arrancar os olhos, continuar a se castigar furiosamente e com mais violência que o necessário, segundo o relato do mensageiro nos versos 915-978. As informações contidas nessas didascálias nos apontam para uma personagem em construção, coerente com os fatos que a acompanham e que age e reage de acordo com as suas características psicológicas.

III.4.3 – Didascálias de opinião

As didascálias de opinião descrevem o ponto de vista do autor, sua percepção do mundo e sua intenção ao criar sua obra de arte.¹⁴³ Para Mora, essas didascálias estão presentes em todo texto dramático, nos diálogos, no cenário, nos adereços de cena ou nas ações das personagens.

Em Sêneca, as didascálias de opinião são mais que “marcas dramáticas”, como afirma Cardoso.¹⁴⁴ Através dessas didascálias é possível reconhecer a presença dos princípios doutrinários estabelecidos e defendidos pelo autor. O teatro de Sêneca é repleto de elementos

¹⁴³ MORA, 2001 p. 6.

¹⁴⁴ CARDOSO, 2005, p. 85.

filosóficos, porém essa característica não é exclusividade de Sêneca. Eurípides, o modelo predileto de Sêneca,¹⁴⁵ apresenta elementos filosóficos em suas tragédias. É possível que a presença de elementos filosóficos nas tragédias senequianas seja maior que nas tragédias gregas, mas não podemos desprezar o fato de Sêneca ser filósofo, um grande divulgador da filosofia estoíca e ser mais conhecido como filósofo que como dramaturgo.

O estoicismo será a marca dessas didascálias e, assim, veremos a opinião de Sêneca sobre poder, destino, religião, ódio, ambição e as paixões de um modo geral. O coro, no êxodo, reflete sobre o destino nestes versos:

*Fatis agimur: cedit fatis;
non sollicitae possunt curae
mutare rati stamina fusi.
Quicquid patimur mortale genus,
quicquid facimus venit ex alto,
seruatque suae decreta colus
Lachesis nulla reuoluta manu.
Omnia certo tramite uadunt
primusque dies dedit extremum:
non illa deo vertisse licet
quae nexa suis currunt causis.
It cuique ratus; prece non ulla
mobilis ordo; multis ipsum
metuisse nocet; multi ad fatum
uenere suum, dum fata timent.¹⁴⁶*

A aceitação do destino pela filosofia estoíca é expressa nesses versos. Os versos de Sêneca apontam para um homem que deve deixar-se conduzir pelo destino: “*Fatis agimur*”. O homem deve afastar as preocupações mundanas, pois elas não modificam os fados: “*non sollicitae possunt curae mutare rati stamina fusi*”, nem aos deuses é dado o poder de interferir ou modificar a ordem das coisas: “*non illa deo vertisse licet quae nexa suis currunt causis*”. O

¹⁴⁵ As tragédias de Sêneca seguem os modelos de Eurípides, exceto por *Édipo* que segue o modelo do *Édipo-rei* de Sófocles e por *Agamenon* que é baseado no *Agamenon* de Ésquilo.

¹⁴⁶ Somos conduzidos pelos fados: cedei aos fados. Nossas inquietas preocupações não podem mudar os fios do fuso fatal. Tudo que a nós, raça dos mortais, acontece, tudo que fazemos vem do alto, e a roca de Láquesis, que não alguma pode fazer fiar de novo, assegura o que está decretado. Tudo segue um percurso fixado e o primeiro dia determina o último: não é lícito, nem mesmo a um deus, modificar as coisas que correm submetidas as suas causas. O pré-estabelecido acompanha cada um; por neunhuma súplica a ordem se flexível: para muitos, experimentar o medo prejudica; muitos correm ao encontro do destino enquanto temem o destino. *Oed.* 980-994.

dia de amanhã é consequência do dia de hoje, pois já está determinado pelo destino: “*primusque dies dedit extremum*”. Temer o destino é impróprio, pois o medo conduz ao destino, por mais que o homem fuja: “*multi ad fatum venere suum, dum fata timent*”. Sêneca expressa a necessidade de ceder aos fados sem tentar modificá-los, pois já está determinado o caminho de cada um. Para o destino, somos apenas um brinquedo, e preocupar-se em modificá-lo é ceder às paixões. Ninguém comanda o destino. Contra ele é impossível lutar: nem deuses, nem reis podem contra a força do destino na vida dos mortais.

Édipo tem vários temores. Sêneca nos apresenta um rei enfermo, sobressaltado pelos vícios do poder. É exatamente por temer que Édipo age com prepotência. Dialogando com Creonte após a revelação de Laio, Édipo usa do seu poder de governante para amedrontar e ameaçar. Para justificar sua ação utiliza os versos: “*Odia qui nimium timet regnare nescit: regna custodit metus*”.¹⁴⁷ Se o governante for temeroso não terá mão firme para governar. Estaria Sêneca justificando nessa máxima as ações dos governantes de seu tempo, que obtinham o respeito de seus súditos através do medo? A resposta de Creonte nos mostra que o medo é uma paixão que atrapalha quem o tem e quem o inspira: “*metus in auctorem redit*”.¹⁴⁸

Sendo paixão, esse sentimento aprisiona o homem e impede a felicidade. As paixões desequilibram a ordem natural das coisas e trazem consequências desastrosas. Quando Édipo compreende o desequilíbrio causado pelas paixões, já está cego e começa a agir com virtude. Sua atitude, ao final da peça, é totalmente estoica. Édipo parte, mas, antes de partir, afirma que o medo leva a caminhos enganadores. No primeiro momento, Édipo busca a fuga, mas diante do corpo da mãe age estoicamente. Salta. Não pára ou lamenta a morte da mãe-esposa, segue em frente de cabeça erguida. Agora Édipo tem as rédeas de sua vida, consegue governá-la, pois tem o governo de si próprio: “*imperare sibi maximum imperium est*”¹⁴⁹. Édipo é um rei consciente do seu destino, a pátria está acima de tudo:

¹⁴⁷ Quem teme o ódio demasiadamente não sabe reinar: o medo aprisiona o poder. *Oed.* 703-704.

¹⁴⁸ O medo retorna para quem o produz. *Oed.* 706.

¹⁴⁹ Governar a si mesmo é o mais importante dos governos. *Ad Luc.* 113, 30. Trad. nossa.

*Pauitante gressu sequere fallentes uias;
 suspensa plantis efferens uestigia
 caecam tremente dextera noctem rege.
 Ingredere praeceps, lubricos ponens gradus,
 i, profuge, uade; - siste, ne in matrem incidas.
 (...)en fugio, exeo:
 releuate colla¹⁵⁰*

As idéias platônicas também estão presentes no *Oedipus*. Se nas *Epistula ad Lucilium* Sêneca pergunta de que maneira as idéias platônicas o farão melhor,¹⁵¹ no *Oedipus* ele mostra através do coro como isso acontece: “*Quicquid excessit modum pendet instabili loco*”.¹⁵² É a influência platônica sobre o estoicismo romano. A busca do meio termo, da justa medida é a busca do equilíbrio, do controle das paixões.

As qualidades desejáveis em um governante no exercício do poder são lembradas por Jocasta. Édipo lamenta a peste, a ruína da pátria e o fato de ser o único poupado pela catástrofe. Diante de tantas lamentações, Jocasta faz uma lista das qualidades de um governante. O rei deve ser firme, corajoso, não recuar diante das desgraças:

*Quid iuuat, coniunx, mala
 grauare questu? Regium hoc ipsum reor
 aduersa capere, quoque sit dubius magis
 status et cadentis imperi moles labet,
 hoc stare certo pressius fortem gradu;
 haud est uirile terga Fortunae dare.¹⁵³*

Como podemos perceber, a filosofia está presente em toda a tragédia de Sêneca. Outros versos no *Oedipus* contêm didascálias de opinião e elementos filosóficos. As sentenças ou máximas são marcas úteis e importantes utilizadas por Sêneca. Horácio nos

¹⁵⁰ Com passo medroso, segue caminhos enganadores; fazendo sair da terra as plantas dos pés suspensas, com a mão trêmula, guia a noite cega. Caminha precipitado, pousando passos incertos, vai, foge, corre. Não, pára, para que não caias sobre tua mãe. (...) fujo, parto: levantai a cabeça. *Oed.* 1047-1054.

¹⁵¹ *Ad Luc.* 58.

¹⁵² Tudo que ultrapassa a justa medida pende para uma situação instável. *Oed.* 908-909.

¹⁵³ Em que ajuda, ó meu esposo, agravar nossos males com lamentações? É isto o que considero próprio do rei: afrontar as adversidades, por mais incerta que seja a situação e por mais que vacile o pesado cargo do poder, preste a cair, permanecer ereto, acertando o passo com firmeza. Não é viril recuar diante da Sorte. *Oed.* 81-86.

alerta que a instrução não pode ser a marca da obra de arte; por isso, ao instruir, o autor deve ser breve, a instrução deve unir-se ao agradável, para que a obra não seja uma doutrinação. Ao utilizar as máximas ou sentenças filosóficas, Sêneca torna-se original e a sua utilização não compromete a teatralidade da obra, ainda que em alguns momentos, possam retardar a ação, mas nada que impeça a sua realização como espetáculo.

III.4.4 – Outros tipos de didascálias

Além das categorias de Mora, identificamos no *Oedipus* de Sêneca outros tipos de informações importantes para os atores e para o encenador. Sendo as didascálias as instruções dadas pelo autor aos atores, consideramos importante identificá-las e analisá-las no presente trabalho.

Para a realização de um espetáculo teatral, os atores fazem um trabalho de pesquisa acerca da sua personagem. Os textos modernos, em sua grande parte, trazem rubricas com essas informações. Como o objeto desse trabalho é um texto antigo, o próprio autor nos informa através das falas das personagens.

Sabemos que Édipo é o esposo de Jocasta através das informações dadas por ela mesma: “*Quid iuuat, coniunx*”¹⁵⁴ e que há uma deficiência nos pés, através do velho mensageiro de Corinto: “*Forata ferro gesseras uestigia, tumore nactus nomen ac uitio pedum*”¹⁵⁵. A primeira informação dada por Jocasta ao auditório e aos atores traz dois informes importantes a respeito das personagens. O diálogo é entre esposo e esposa, homem e mulher. O segundo é importante para o ator que interpreta Édipo. A personagem possui uma deformidade nos pés. Tal deformidade possibilitará ao ator a criação de uma personagem com um andar diferente das demais personagens da peça. O ator que interpretar Édipo deve ser

¹⁵⁴ Em que ajuda, ó meu esposo. *Oed.* 81.

¹⁵⁵ Trouxeras contigo as marcas perfuradas pelo ferro e tendo adquirido este nome por causa da inchação e do defeito dos teus pés. *Oed.* 812-813.

cuidadoso para que não fique cômico, mas também não deve ignorar tal informação. No teatro antigo essa informação poderia ser utilizada pelo figurinista, já que os atores de tragédia usavam um sapato apropriado para apresentar uma tragédia, conhecido como coturno. O coturno era uma espécie de botas altas usadas pelos atores de tragédia desde a Grécia antiga e em Roma as tragédias também receberam o nome de *fabulae crepidatae*, fazendo, assim, uma alusão aos coturnos dos atores de tragédia.¹⁵⁶

O coro informa que Tirésias é velho, fraco e cego: “*Tiresia tremulo tardus accelerat genu comesque Manto luce uiduatum trahens*”¹⁵⁷ e o próprio Tirésias confirma sua fraqueza e velhice, ao justificar porque o deus não fala com ele através do próprio corpo: “*si foret uiridis mihi calidusque sanguis*”.¹⁵⁸ É uma informação importante para o encenador e para o ator que interpretar Tirésias: a voz, o corpo e as ações dessa personagem precisam respeitar as informações dadas por Sêneca.

No decorrer das cenas de *Oedipus*, Sêneca constrói um espetáculo sonoro. Durante a cena do sacrifício, há um ruído que chama a atenção e aumenta a tensão da cena. Manto relata para Tirésias os sinais do sacrifício, a ovelha muge e, de repente, ocorre um ruído um pouco mais alto. A tensão da cena é quebrada quando Manto informa o que houve: “*Neque ista, quae te pepulit, armenti grauis uox est nec usquam territi resonant greges*”.¹⁵⁹ Esse ruído quebra o clima da cena que estava preenchida com a voz de Manto e o rumor dos animais. O grito aumenta o medo dos sinais revelados por Manto e o encenador deve ficar atento para reproduzir esse clima no auditório.

A análise das didascálias selecionadas aponta para uma poesia dramática complexa, rica e bela. Sêneca possuía o domínio da palavra e da língua latina e, através da sua ousadia e criatividade, proporciona um texto dramático que não é uma mera imitação do teatro grego,

¹⁵⁶ KENNEY; CLAUSEN, 1989, p. 105.

¹⁵⁷ Tirésias, vagaroso, acelera seus joelhos trêmulos e Manto, sua acompanhante, que o traz privado de luz. *Oed.*289-290.

¹⁵⁸ Se eu tivesse um sangue novo e quente. *Oed.* 297-298.

¹⁵⁹ Esse grito que te golpeou não é a voz grave de um rebanho, nem os touros apavorados ressoam. *Oed.*381-382.

mas uma recriação do modelo grego com características latinas. Não desejamos provar que o *Oedipus* ou qualquer outra peça de Sêneca foi representada no período neroniano, apenas apontamos para as didascálias presentes no *Oedipus*, como marca de sua possível representabilidade.

Percebemos, nesta análise, que as didascálias ditas pelo coro são ricas em informações necessárias para a encenação da tragédia. Obviamente as didascálias não estão presentes apenas nos versos do coro e não há como dizer quais são as mais importantes, se as ditas pelo coro ou as das demais personagens. Entretanto gostaríamos de destacar as didascálias que são ditas pelo coro, especialmente as didascálias de movimento, pois as mesmas nos levam a pensar se não seriam as didascálias de movimento, na fala do coro, uma fase intermediária para as rubricas. Não estamos afirmando, afinal, para fazer tal afirmação necessitaríamos empreender uma pesquisa mais criteriosa sobre o surgimento da rubrica no teatro.

CONCLUSÃO

Após o estudo que fizemos sobre as didascálias no *Oedipus* de Sêneca, acreditamos ser o momento de procedermos a uma síntese, que abarque as principais conclusões a que chegamos.

Procuramos, neste trabalho, fazer uma análise das didascálias de forma imparcial, sem a paixão combatida pelo estoicismo. Percebemos que a influência latina nos impede de ser desapassionada no que diz respeito ao teatro. Tal atitude nem sempre é conveniente no meio acadêmico e com certeza pode ser objeto de censura; no entanto, a nossa intenção é chamar a atenção para a possibilidade de representação das tragédias senequianas na época em que foram escritas.

Fomos apontando, durante o processo de elaboração do trabalho, as conclusões a que chegamos. Repetimo-las, agora, em nossa síntese final.

O teatro senequiano tem sido visto como obra com possibilidades limitadas de encenação, em que se sobressai o estilo filosófico. No entanto, a tragédia em Roma ressurgiu com Sêneca após um período de decadência e com características próprias. A obra dramática de Sêneca é o único testemunho que temos da produção trágica da dramaturgia latina e a presença da filosofia é marca da originalidade senequiana.

O *Oedipus* se baseia no *Édipo Rei* de Sófocles e provavelmente sofreu influência de outros Édipos. A história composta por Sêneca foi baseada em mitos já existentes, porém, a narração de Sêneca introduziu algumas particularidades que enriqueceram a obra. Entre essas particularidades temos: o excesso de cenas repugnantes que, a princípio, impediriam a apresentação pública do texto; a riqueza estrutural das personagens, que instiga a criação do ator na sua composição; a presença de argumentos da filosofia estóica nas falas das personagens e a criação de personagens que não existem no mito grego contado por Sófocles.

As personagens mais importantes possuem uma elaboração rica e detalhada, fazem a ação acontecer, são bem construídas psicologicamente e confirmam a posição de Leonardo Ferrero que nos mostra ser a penetração psicológica das personagens a grande marca da obra teatral senequiana.¹⁶⁰

A construção das tragédias de Sêneca aproxima-se da de Eurípedes, mas o gosto do poeta latino por situações horrendas tingidas com cores fortes e violentas e a variedade de tom afastam-no do poeta grego. Essas características senequianas deixam muitos estudiosos em dúvida a propósito das possibilidades de encenação das tragédias de Sêneca. Alguns consideram que a poesia dramática de Sêneca foi escrita para leitura pública; outros, porém, acreditam que a sobrevivência do teatro senequiano se deu pelo fato do público latino não ser indiferente ao teatro em cena e pela tradição latina que privilegia o espetáculo.

A obra de Sêneca é produto do seu tempo. Nela encontramos características da cultura de sua época e a influência de poetas latinos e gregos. Nesse sentido, temos a influência de Horácio. Percebemos que a obra dramática de Sêneca atende à proposta horaciana: “*vos exemplaria Graeca nocturna uersate manu, uersate diurna*”¹⁶¹ mas vai além, torna-se moderna em relação aos gregos, valoriza o gosto romano pela oratória e, assim, atende a um público singular, que deseja ver e ouvir versos, ainda que longos, mas cheios de beleza.

No *Oedipus*, encontramos verdadeiros discursos retóricos, alguns presentes nos monólogos, outros em forma de sentenças. Quintiliano é testemunha da recepção dos textos senequianos e nos afirma que a oratória senequiana valorizava apenas o estilo, mas era um estilo corrupto e cheio de vícios. Aos jovens Quintiliano recomenda muito cuidado na leitura de Sêneca, mesmo sendo nosso autor o preferido pelos jovens de sua época. Para Quintiliano o estilo de Sêneca era inferior ao dos bons oradores que o antecederam e os jovens que

¹⁶⁰ FERRERO, 1959, p. 312.

² “Quanto a vós, voltei constantemente ao modelo grego com mão noturna e volteis constantemente com diurna” *Ep.* V.268-269.

tentavam imitar Sêneca eram inferiores a Sêneca. Quintiliano acrescenta que a cultura de Sêneca era grande, como escritor, possuía muitas virtudes. Sua mente era engenhosa: tratou de quase todos os temas; no entanto, Quintiliano afirma que Sêneca era pouco cuidadoso nos escritos filosóficos e inigualável em atacar os vícios. Há em Sêneca muitas sentenças brilhantes, assim como muitas coisas que são necessárias ler para o progresso moral.

No que diz respeito aos teóricos contemporâneos, percebemos que, por ser um gênero visual, o teatro em todos os tempos foi composto para ser representado: o público de teatro deseja ver o espetáculo. O autor de teatro escreve visando ao seu público; para Ubersfeld o teatro foi composto para ser visto e o autor teatral escreve com essa perspectiva. Todavia, nem sempre é possível assistir à representação; nesse caso, o leitor virtual deve buscar uma forma de leitura que consiga unir-se, na medida do possível, à prática da representação. Ubersfeld afirma que o teatro é a arte do paradoxo, a um mesmo tempo, produção literária e representação concreta; indefinidamente eterno (reproduzível e renovável) e instantâneo (nunca reproduzível em toda sua identidade).

A tragédia latina foi e ainda é objeto de estudo e gera discussão entre os estudiosos e críticos de teatro de todos os tempos, principalmente no que diz respeito à representabilidade. Diante da dificuldade de informações sobre a representação das tragédias latinas da época de Nero, não podemos afirmar com certeza se elas foram representadas ou não na época em que foram escritas. Herrmann aposta na representabilidade das tragédias no período neroniano apoiando-se no *De Clementia* e na *Ad Lucilium Epistolae*, obras de Sêneca que fazem referências a atores trágicos. Lembra também que, de acordo com os relatos de Suetônio e Tácito, o imperador Nero era um apaixonado por teatro, fato que serviria de estímulo à produção da arte teatral.

Archellaschi defende a idéia de que um autor de teatro escreve para ser representado e não para ser lido. Em seu estudo sobre a *Medea* de Sêneca, aponta marcas de representação

presentes nessa tragédia. Grimal afirma que o fato de uma obra teatral ter uma dimensão cênica não significa que ela tenha sido representada; porém, admite que ela tenha sido escrita para ser representada.

Dupont defende a representação das tragédias senequianas com ardor. Em sua obra *Les monstres de Sénèque*, Dupont aponta para várias possibilidades de representação das tragédias latinas desde a sua origem e em especial a poesia dramática de Sêneca. Entre as várias considerações de Dupont, há a metamorfose das personagens trágicas em monstros, o que, para a autora, é o que dá ao espetáculo sua razão de ser. Aponta ainda para as marcas de representação presentes na obra dramática de Sêneca e enfatiza que os textos dramáticos de Sêneca eram espetáculos.

Cardoso mostra que o discurso senequiano é pomposo e ornamentado, características que se podem perder na representação, tendo em vista que o espectador não se concentra exclusivamente nas palavras. Alerta ainda para o fato de que a análise da tragédia senequiana não pode concentrar-se apenas nas marcas dramáticas, pois Sêneca explorou outras questões e, ao ir além das marcas dramáticas, possibilita um conhecimento mais completo do seu texto teatral.

Concluimos que as marcas cênicas presentes no texto teatral possibilitam ao leitor e ao profissional do teatro uma visualização da obra. O leitor tem no texto teatral as indicações cênicas que possibilitam a visualização do espetáculo. Tais indicações cênicas são também conhecidas como didascálias e estão presentes no teatro desde a sua mais remota antiguidade.

A poesia dramática de Sêneca possui didascálias internas que, para Mora, podem ser categorizadas em três tipos: movimento e espaço; psicológicas e de opinião.¹⁶² A partir das categorias de Mora, classificamos as didascálias presentes no *Oedipus* de Sêneca e procedemos a uma análise técnica do nosso objeto de estudo.

¹⁶² MORA, 2001, p. 11.

As didascálias identificadas, traduzidas e analisadas no *Oedipus*, apontam para a objetividade de Sêneca ao escrever poesia dramática. As didascálias de espaço e movimento mostram que dentro da sua proposta há coerência entre as personagens e suas ações; apontam outrossim, que seu teatro não é apenas discurso retórico e que a utilização de espaço é sugerida e pode ser explorada de formas variadas para a representação. As didascálias psicológicas mostram a complexidade das personagens, em especial as personagens que chamamos de principais. O cuidado de Sêneca na construção do perfil psicológico das personagens pode levá-las às raias da caricatura trágica, mas bem ao gosto do público latino. As didascálias de opinião, por sua vez, apontam para o didatismo de Sêneca. Sua poesia dramática contém vários elementos filosóficos, principalmente da filosofia estóica, da qual era discípulo e mestre, mesmo tendo passado por outras filosofias. O recurso da filosofia encontrado nas didascálias de opinião mostra que Sêneca aproveitava todas as oportunidades para divulgar o estoicismo. O público romano, acostumado aos discursos retóricos, provavelmente não teria estranhamento diante das didascálias de opinião das tragédias de Sêneca. Além das categorias de Mora, identificamos no *Oedipus* outras didascálias que consideramos importantes para realização de um espetáculo teatral. Essas didascálias são importantes, pois nos informam sobre a sonoridade do espetáculo e acerca das personagens, quem são e quais as suas características físicas.

Pode-se concluir que as didascálias no teatro antigo são as descrições, advertências, recomendações e uma reflexão que o dramaturgo deixa como guia ao leitor, ator e/ou diretor para o melhor entendimento e execução de sua obra.¹⁶³ No *Oedipus* de Sêneca encontramos didascálias internas. Assim, a decodificação das didascálias pelo leitor leva a uma encenação mental, que pode ser traduzida por um código cênico pelo diretor.

O teatro de Sêneca possui marcas de encenação, como as identificadas no presente trabalho; no entanto, isso não é uma garantia da representação das suas obras para o público

¹⁶³ MORA, 2001, p. 17.

latino de sua época e, sim, uma marca da possibilidade de representação. A identificação das didascálias internas ao texto senequiano demonstra que o dramaturgo tinha consciência de que uma obra dramática era para ser lida, vista e ouvida. É exatamente através das didascálias que Sêneca faz com que suas personagens assumam posições teóricas determinadas, empreendendo, assim, uma reflexão (filosófica) viva (dramática) sobre o homem latino no Império Romano. As didascálias presentes no *Oedipus* são um código eficaz que cumpre com sua função de ser pauta e instrução para dar vida ao milagre do teatro.

REFERÊNCIAS

- AMOROSO, F. *Sêneca uomo di teatro?* Palermo: Palumbo, 1984.
- AMOROSO, F. Les Troyennes de Sénèque. Dramaturgie et théâtralité. In: *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*. Actes du Colloque de Strasbourg. 1981. pp.81-96.
- ARCELLASCHI, André. *Medée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*. Roma, École Française de Rome/ Palai Farnèse, 1990.

- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Intr., trad. e notas de Isis Borges B. da Fonseca, São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARTAUD. *Le théâtre et son doublé*. Paris: Gallimard, 1983.
- BALANDIER, G. *O poder em cena*. Brasília: EDUNB, 1980.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Notas para encenação de Alceste, Ifigênia em Áulis e Prometeu – *O corpo em performance. Imagem. Texto. Palavra*. Org. Antônio Hildebrando, Lyslei Nascimento, Sara Rojo. Belo Horizonte: NELAP/ FALE/ UFMG, 2003.
- BAYET, J. *Littérature latine*. Paris: Armand Colin, 1965.
- BOILEAU, *Arte poética*. Trad. Conde da Ericeira, Lisboa: Papelaria Fernandes, s/d.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine e SCHERER, Jacques. *Estética teatral textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BOYER, Philippe. *O mito no texto*. In *A atualidade do mito*. Gennie Luccioni. São Paulo. Duas Cidades, 1977.
- BRÉHIER, É. *História da filosofia I/1*, São Paulo, Mestre Jou, 1977.
- BRUN, J. *O estoicismo*. Lisboa: ed.70, 1986.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A construção de as troianas de Sêneca*. 1976. Tese (doutorado em letras clássicas) – Faculdade de Filosofia letras e Ciências humanas, USP, São Paulo.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. A lenda de Édipo na literatura latina: As fenícias, de Sêneca. In: BRANDÃO, J.L. (Org). *O enigma em Édipo Rei e outros estudos de teatro antigo* (Anais do I Congresso nacional de Estudos Clássicos). Belo Horizonte: CNPq/UFMG, p.176-190, 1985.
- CARDOSO, Zélia A. *A literatura Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca*. Letras Clássicas 3, 129-146, 1999.
- CICERO. *De L'Orateur*. Trad. Edmond Coubaud. Paris: Les Belle Lettres, 1966.
- CÍCERO. *Tusculanes*. Trad. Humbert, J. e Fohlen, G. Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- COFFEY, M. *Sêneca and his tragedies*. PACA 3, p.14-20, 1960.
- COSTA, Aída. *A tragédia grega em Roma*. In Estado de São Paulo - Suplemento Literário, p.5, 24/04/1968.
- COSTA, Aída. *Temas clássicos*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- D'AUBINGNAC, Hedelin. *La pratique du théâtre*. Paris, Champion: Pierre Martino, 1927.

- DETIENNE, M. *A invenção da mitologia*. Trad. André Telles e Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, D.F.: UNB, 1998.
- DRAPER, P. A. *Studies in senecan tragedy*. Diss. Columbia, Univ. of Missouri. 1987.
- DUPONT, Florence. *L'acteur-roi ou le théâtre s la Rome antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- DUPONT, Florence. *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin, 1995.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. de P. Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ELORDUY, E. *Seneca: vida y escritos*. Burgos, Aldecoa, 1965.
- Enciclopédia Mirador Internacional. São Paulo: *Enciclopédia Britânica do Brasil*, 1990. (Vol. I a XX).
- FERRERO, Leonardo. *Letterature latina*. Florença, La Nuova Itália, 1959.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. MEC/FAE, 1992.
- GAFFIOT, Felix. *Dictionnaire illustre latin français*. Paris: Hachet, 1934.
- GARAVELLI, Bice Mortara. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- GIORDANI, M.C. *História de Roma*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- GLARE, P. G. W. *Oxford latin dictionary*. Oxford: Clarendon, 1982.
- GONÇALVES, Ana Teresa Marques. As Imagens estoicas na Fedra de Sêneca. *Phoînix*. 1996, Laboratório de História Antiga, UFRJ – Ano I (1995) Rio de Janeiro: Sette Letras, p. 47-56, 1996.
- GONÇALVES, Ana Teresa Marques. “Consolações a minha mãe Hélvia” de Sêneca. *Phoînix*. 1998, Laboratório de História Antiga, UFRJ – Ano IV (1998) Rio de Janeiro: Sette Letras, p. 39-53, 1998.
- GONÇALVES, Ana Teresa Marques. Uma Análise da obra De Clementia de Sêneca: A noção da Virtude. *Phoînix*. 1999, Laboratório de História Antiga, UFRJ – Ano IV (1999) Rio de Janeiro: Sette Letras, p. 51-74, 1999.
- GRILLI, A. *Il teatro di Seneca per un nuovo pubblico*. Culture e Lingue Classiche III. 191-202.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1993.
- GRIMAL, Pierre. Lê role de la mise en scène dans les tragédies de Sénèque. Clytemnestre e Cassandre dans l'Agmemnon. In. *Théâtre et spectacles das l'Antiquité. Actes du Colloque de Strasbourg*. Novembre 1981. Strasbourg, Université dès Sciences Humaines de Strabourg Pp. 123-140.
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: ed. 70. 1986.

- GRIMAL, Pierre. *Sênèque: ou la conscience de l'empire*. Paris: Fayard, 1991.
- GUARINELLO, N.L. Nero, "O estoicismo e a historiografia romana". *Boletim do CPA*. Campinas, 1: 53-61,1996.
- HADAS, Moses. *Roma imperial*. Trad. G.L.M. Pereira e I.S.Toledo. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora S. A, 1969.
- HERRMANN, Leon. *Le théâtre de Sênèque*. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, 1984.
- HORÁCIO. *Sátiras*. Trad. A.L. Seabra e A F. d Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson 1970.
- HOWELL, W.S. Poetics, Rhetoric and Logic in Renaissance Criticism. In *Classical influences on european culture A.D. 1500-1700* (edited by R.R. Bolgar), Cambridge 1976.
- INGARDEN, Roman. Les fonctions du langage au théâtre. *Poétique*, n.8.1971.
- IVO, Oscarino da Silva. *Latim fundamental*. Belo Horizonte, 1987.
- JACQUOT, J. *Les tragedies de Sênèque e le théâtre de la renaissance*. Paris, CNRS, 1963.
- KENNEY, E. J. – CLAUSEN, W. V (eds.). *Historia de la literatura clásica* (Cambridge University) II. Literatura latina. Madrid, Gredos, 1989 (versión.española de Elena Bombín).
- KOCH, Julius. *Historia de Roma*. Trad. J.C.Aznar. Barcelona: Labor S.A, 1942.
- LONG, A.A. *Filosofia helenística: estoicos, epicurios, escepticos*. Trad. Jordan de Urries. Madrid: Biblioteca de la Revosta de Occidente,1975.
- LONG, A.A. e SEDLEY, D.N. *Les philosophes hellenistiques*. Trad. Par Jacques Brunschwi et Pierre Pellegrin. Paris: Flamarion, 2001.
- LONGINO. *Do sublime*. Trad. F. Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MACHADO, I. L. A ironia, a retórica antiga e a retórica francesa. *Clássica*, São Paulo, 7/8:303-308/1994/1995.
- MAFRA, Johnny J. *Formação da comédia romana: a fábula palliata*. Tese (doutorado em literatura) – Faculdade de Letras, Belo Horizonte, UFMG, 1991.
- MARQUES, Marcelo Pimenta. Mito e filosofia - *In Mito*. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, p.11-37,1994.
- MENDES, J. P. Ética da argumentação retórica antiga/ retórica moderna, *Clássica*, São Paulo, 5/6 207-214, 1992/1993.
- MENDONÇA, P. *A tragédia – hipótese e contradições surgidas na procura de uma definição*. São Paulo: Anhembi, 1953.
- MONTANELLI, Indro. *História de Roma*. Trad. Luís de Moura Barbosa, São Paulo: IBRASA, 1966.

- MORA, Guillermo Schimidhuber. Apologia de las didascalias o acotaciones como elemento sine qua non del texto dramático. *Sincronia*, Jalisco: invierno 2001. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>>. Acesso em: 01 de maio de 2004.
- MORA, Guillermo Schimidhuber. Dramaturgia como proyecto de vida. *Sincronia*, Jalisco: primavera 2001. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>>. Acesso em: 15 março de 2004.
- NOVAK, M.G. *Estoicismo e epicurismo em Roma*. Letras Clássicas 3, 1999.
- OLIVEIRA, Luizir. *Sêneca, a vida na obra – Uma introdução à noção de vontade nas Epistolas a Lúcio*. dissertação de Mestrado apresentada ao Depto de Filosofia da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- PARATORE, Ettore. *Storia del teatro latino*. Milão: Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1957.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. Tesis para el análisis del texto dramático. Revista *Gestos*, año 17, nº 33, abril 2002, p 19.
- PEREIRA, M. A. *Quintiliano gramático: o papel do mestre de gramática na Institutio Oratoria*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2000.
- PEREIRA, M.H.R. *Estudos de história clássica*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984. V.1 e V.2.
- PERELMAN, Chaim. *O Império retórico - Retórica e argumentação*. Porto: ASA, 1993.
- PERELMAN, Chaim e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação – A nova retórica*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.
- PRIETO, F. El pensamiento político de Séneca. Madrid: *Revista de Occidente*, fundacion Jose Ortega y Gasset, 1977.
- QUINTILIANO. *Institution oratoire*. Trad. Bornecque, Henri. Paris: Garnier, 1934-1954.
- REY PUENTE, Fernando. A Káthasis em Platão e Aristóteles. In *Káthasis: reflexões de um conceito estético* Orgs: R. Duarte, V. Figueiredo, V. Freitas e I. Kangussu. Belo Horizonte: C/arte, 2002. p.71-79, p. 10-25.
- REZENDE, A. Martinez de. *Latina essentia: preparação ao latim*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- RICCI, Ângelo. *O teatro de Sêneca*. Porto Alegre: UFRS, 1967.

- RODRIGUEZ-PANTOJA, Miguel. *Seneca, Dos Mil Anos Despues: Actas Del Congreso Internacional Conmemorativo Del Bimilenario De Su Nacimiento*. Cordoba: 24 a 27 De Septiembre De 1996.
- RODRIGUES, Sérgio Henrique. *O contrato comunicacional em A Sogra, de Terêncio*. (Dissertação em lingüística) Faculdade de letras - UFMG. Belo Horizonte, 2004.
- RUSSO, M. *Stoicism. Sophia on-line Philosophy courses*. Disponível em http://www.molloy.edu/academic/philosophy/sophia/ancient_lit/happiness/stoicism2.htm. Acesso em 10/10/2005.
- RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise do teatro*. Martins Fontes: São Paulo, 1996.
- SÊNECA. *De Clementia*. Trad. Pedro Fernandez de Navarrete. Buenos Aires: Libéria el Ateneo, 1952.
- SÊNECA. *De Ira*. Trad. Pedro Fernandez de Navarrete. Buenos Aires: Libéria el Ateneo, 1952.
- SÊNECA. *Édipo*. Trad. J.J.Mafra, Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.
- SÊNECA. *Tratado sobre a clemência*. Int. trad e notas de Ingeborg Braren. Petrópolis: Vozes, 1990.
- SÊNÈQUE. *Tragédies, TomeII – Oedipe, Agamennon, Thyeste, Hercule sur l’Oeta*. Trad. Léon Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- SEGURADO E CAMPOS, J.A. *A linguagem dos gestos no teatro de Sêneca*. Euphrosyne XV, Lisboa: Instituto de Alta cultura. P.109-134,1987.
- SÓFOCLES. *Édipo-rei*. Trad. Geir Campos, São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- SOUZA, Romulo Augusto de. *Manual de historia da literatura latina*. Belém/Pará: Ed. Serviço de Impressão Universitária, 1977.
- SUETONE. *Vie des douze Césares*. Paris : Sociéte d’Edition Les Belles Lettres. 1954.
- TÁCITO. *Anais*. Trad. Freire de Carvalho, J.L. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1970.
- TOUCHARD. Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. Trad. P.P.S. Madureira e B.Palma, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- TRAINA, E. *Lo stile drammatico del filosofo*. Bologna, 1978.
- UBERSFELD, Anne. *L’école du spectateur, lire le théâtre II*. Paris: Sociales,1981.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, El texto y la escena. revista *Repertorio* N°29, editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, México,1995.
- ULLMANN, R. A. *O estoicismo romano: Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

ULLMANN, R. A. *A ética de Lucius Annaeus Sêneca*. Porto Alegre: Veritas v. 35, n. ° 133, p.47-66.1989.

VELÁSQUES B, Hans. Las didascalias como discurso clarificador en “La llave” de Arturo Úsla Pietro. *dramateatro revista digital* - número 11 /tercer año - febrero/abril 2004. República Bolivariana de Venezuela, Maracay. Disponível em <http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0011/hans_velazquez_11.html> acesso em dezembro de 2004.

VERNANT, D. *Du discours à l'action*. Paris: PUF, 1997.

VEYNE, P. A helenização de Roma e a problemática das aculturações. *Diógenes*. Brasília, 3: 105-125, 1983.

VIENE, P. *Sêneca y el estoicismo*. Trad. M.Utrilla. México: Fondo de Cultura económica.

WEIL, Henri. *Le theater latin*. (excertos de comédias e tragédias publicados por G. Ramain). Paris:Hachette, s/d.

APÊNDICE

I - A transmissão do texto antigo

Apresentamos, aqui, algumas considerações acerca da transmissão do texto latino, dos manuscritos e do aparato crítico do texto antigo, como parte importante, que enriquece o conhecimento da obra de Sêneca.

Os mais antigos papiros romanos são os “papiros de Herculano” encontrados no séc. XVIII dos núcleos carbonizados com escritos filosóficos gregos e versos hexâmetros de um poeta romano. Os papiros¹⁶⁴ egípcios continham cartas privadas escritas em grego. O número de papiros latinos chega a 300 em seu conjunto, com obras literárias, atas públicas e algumas correspondências privadas. Os papiros mais conservados são os papiros medievais.

Os manuscritos possuíam duas formas principais: o *Volumen* – rolos mais usados nos papiros e o *Codex* – onde pergaminho e papel eram dobrados. Os papiros eram escritos em colunas com aproximadamente 30 linhas, extensão fixa e a *sticometria*, que era o número exato de letras, que facilitaria o pagamento do copista. No princípio do texto estava o título da obra com a forma *Incipit liber* e ao final a *Explicitus est liber* significando o fim da obra. O *Codex* ou *liber quadratus* sofreu modificação no séc. I d.C. Os escritos começaram a ser feitos no verso do pergaminho por ser esteticamente mais limpo e bem cuidado, facilitando, assim, a conservação dos manuscritos.

A escrita do texto antigo e sua permanência possuem vários riscos que dificultam a preservação do texto original. Quanto maior o número de cópias do texto, maior será o risco de os erros se multiplicarem. Diante de um texto antigo, é necessário ter consciência dos riscos da cópia.

A história de um texto antigo constitui a história do percurso cultural desse texto, de influências, de leitores, copistas, editores, apropriações e leituras, pois essa história não conhece limites geográficos ou lingüísticos e vai além do material manuscrito que a obra contém.

¹⁶⁴ Planta cortada e transformada em *plagula* que era colocada à venda. As *plagulae* de melhor qualidade eram a *lerateia* e *amphitheatrica*, pois eram mais compactas, finas e brancas. Usados para documentos e obras literárias, o papiro mais antigo remonta o 3º milênio a.C.

I.1 - Transmissão das tragédias de Sêneca

Os manuscritos das tragédias de Sêneca se dividem em duas grandes classes, uma das quais é designada pela letra E do manuscrito Etrusco, em que as tragédias se encontram na seguinte ordem: *Hercules, Troades, Phoenissae*¹⁶⁵, *Medea, Phaedra, Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules*; a outra é designada pela letra A e a sua ordenação é a seguinte: *Hercules furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Oedipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octavia, Hercules Oetaeus*.

A classe E é representada principalmente pelo manuscrito E, Codex Etruscus ou Florentinus de Laurentienne 37,13 (séculos XI e XII) que é o manuscrito mais seguro para o estabelecimento do texto. A classe A é representada, de um lado, pelo manuscrito P (Parisinus Lat. 8260) do século XIII e, por outro, por um conjunto cujos principais representantes são divididos nos seguintes grupos:

1º- Ag, n,b;

2º- manuscrito C do século XIII;

3º- manuscrito S ou Scor.

A partir do século XV, as tragédias de Sêneca começam a reaparecer, influenciando os dramaturgos posteriores. O século XV é bastante fértil em traduções de Sêneca na Espanha e também na Itália. No século XVI encontramos o maior número de traduções na Inglaterra, França e Alemanha.

Segundo León Herrmann,¹⁶⁶ o estabelecimento do texto das tragédias de Sêneca pode ser reconhecido pelas edições de três períodos:

¹⁶⁵ A peça *Phoenissae* do manuscrito E está no manuscrito A com o nome de *Thebais*.

¹⁶⁶ HERRMANN – (Tome I, Introduction), 1961.

1º- a de 1484, impressa por J. F. Gronov, que utiliza o manuscrito Etrusco, passando por Aldine de Jérôme Avanti (1517), Delrio (1576?), J. Lipse e F. Rapheling (1588), J. Scaliger e D. Hensius (1611);

2º- as de Gronov (1651, 1661, 1682), a edição de Bipotine (1785), a edição em três volumes de Bothe (1819) a de Baden Torkill (1821-1822) e a Holtze (1835 reeditada em 1872);

3º- a de Schmidt (1860), que indicou as autênticas bases a dar um estabelecimento metódico do texto. Em 1867 ocorre a publicação verdadeiramente moderna de Peiper e Richter. Infelizmente essa publicação recebeu severas críticas de Schmidt, devido à transposição ou supressão de versos e, principalmente, por sua divisão dos cantos em estrofes.

Em 1878-1879 a melhor edição é publicada por F. Leo. Essa publicação é precedida de um volume com observações críticas; sua predileção é pelos manuscritos Etruscos. Em 1902 Teubner publica uma nova edição que segue a tendência de Leo pelos Etruscos, mas sinaliza para uma nova tentativa para renovar o estabelecimento do texto, graças à colocação de novos manuscritos considerados secundários.

Em 1909 acontece a publicação de Würtheim, em 1917 a de Santoro e em 1922 a de Hosius. Todas trazem uma edição especial de *Octauia*. Em 1961 a editora francesa Les Belles Lettres publica, com tradução e estabelecimento do texto de Leon Herrmann, todas as tragédias de Sêneca, incluído *Octauia*.

A influência das tragédias de Sêneca¹⁶⁷ em outros dramaturgos começa no século XVI, na Itália, por volta de 1550 com as imitações de Sêneca por L. Dolce; na França temos *De La*

¹⁶⁷ Dados obtidos em CARDOSO. 1976, pp 65-76.

Pérouse com a publicação de *Medée*, em 1559, *Agamemnon* de P. Mathieu; *Hippolytus* e *Antigone* de Garnier entre 1573 e 1580, todas imitadas de Sêneca.

A Inglaterra também é influenciada pelas tragédias de Sêneca no século XVI. A partir de 1560, as peças de Sêneca são levadas ao palco na Inglaterra e a tragicidade do poeta latino passa a influenciar a produção teatral inglesa. Muitos poetas ingleses sofrem a influência senequiana, dos quais destacamos Marlowe, Shakespear e Jonson. As tragédias desses autores possuem elementos presentes em Sêneca, como as cenas de horror, bruxaria, traição, atrocidade, presença de espíritos, abuso da retórica e, em alguns casos, presença de mitos clássicos.

No Século XVII é mais sensível a influência de Sêneca na França, Itália, Holanda, Espanha. Vejamos o caso da França e da Espanha. Na França destacamos Corneille e Racine. Em Corneille e Racine é notável a influência senequiana. A *Medée* (1635) de Corneille é inspirada na *Medea* de Sêneca, assim como o *Oedipe* (1695) que é inspirado no *Oedipus* senequiano. *Phèdre* e *Andromaque* de Racine são tragédias influenciadas pelo poeta latino.

Na Espanha encontramos a influência senequiana em Calderon de la Barca. O dramaturgo espanhol deixou-se influenciar pelo estoicismo do poeta latino. É no pensamento de Calderon que percebemos a influência de Sêneca. Em *Saber Del mal y del bien* de Calderon, encontramos os mesmos pensamentos presentes na carta *De morte Marcelini* de Sêneca. Tirso de Molina, escrevendo as *Cigarrales de Toledo*, ressalta a importância de Sêneca em Roma.

No século XVIII a influência de Sêneca diminui, porém os temas e as personagens trabalhados por Sêneca continuam sendo explorados pela literatura. As tragédias, as óperas, os bailados continuam a evocar *Medéia*, *Hipólito*, *Hércules*, *Polixena*, *Andrômaca* e *Agamenon*. Em 1707, Crébillon publica *Atrée et Thyeste*, inspirado no *Thyestes* de Sêneca. Voltaire

escreve *Les Pélopidés* (1755), também inspirado no *Thyestes* latino e no fim do século XVIII Rousseau traduz *Apokolokyntosis*.

No século XIX as correntes literárias e filosóficas trazem novas teorias nas quais os clássicos são colocados de lado. Somente no Século XX, Sêneca volta ser lembrado. Giraudox escreve *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Nessa obra encontramos as personagens de *Troades* de Sêneca e também a filosofia do autor latino está presente nos diálogos de Giraudox.

I.2 - OEDIPVS

As primeiras traduções do *Oedipus* datam do século XV, assim como das demais tragédias de Sêneca. A partir do século XVI surgem novas publicações como a tradução de Grosnet de 1534, na França, e na Inglaterra, em 1563, A. Nevyle faz uma tradução individual do *Oedipus*.

O *Oedipus* possui 23 cópias. No aparato crítico encontramos ao pé da página as variantes adiaforas, os erros de cópias, as indicações das emendas do editor, os erros das variantes lingüísticas que podem dar lugar a uma tradição diferente.

As cópias do *Oedipus* de Sêneca contêm as seguintes siglas:

- 1- (⦿) - Consensus omnium codicum utrisque recensioneis.
- 2- E - Codex Etruscus siue Laurentianus 37, 13, saec. XI aut saltem XII.
- 3- R- Fragmenta rescripta Ambrosiana (a Frederico Ritshl in palimpsesto Plautino reperta)
- 4- T- Excerpta Thuanea codicis Parisini lat. 8071 IX aut X saeculi.
- 5- (Σ) - amissum Etrusci apographum archet.codicum M, N, F.
- 6- M - Ambrosianus D 276 inf. m. saec.XIV.

- 7- **N** - Vaticanus lat. 1769m. saec. XIV.
- 8- **F** - Parisinus lat. 11855.
- 9- (**A**) - Archetypus deterioris lectionis.
- 10- **P** - Parisinus lat. 8260.
- Exc. B. Excerpta Bruss. 4791.
- Ecl. L. Eclogae Lugdunenses n° 101 XV, n° 45 A de 1427, n° XXIV in de Betouw.
- 11- **C** - Codex 406 Corp.Christi Collegii Cantabrigiensis.
- 12- **S** – Scorialensis 108 T, III, II.
- 13- (**γ**)- lectio communis codicibus n, ag, b,r.
- 14- **n**- Neapolitanus IV D 47.
- 15- **Ag**- Augustanus n° 23.
- 16- **b**- Laurentianus 24 sin. 4.
- 17- **r**- Reginensis 1500.
- 18- **τ** - lectio Trevethiana a C descendens (Soc.; Vat.)
- 19- **ψ**- ceteri codices (L, l;φ).
- 20- () - Codices qui supra curuatis uncis inclusi sunt amissi aut restituti sunt.
- 21- < > - obliquis uncis quae conieci aut addidi inclusa sunt.
- 22- [] - quadratis uncis quae interpolata uidentur esse inclusa sunt.
- 23- + + - crucibus notau i quae corrupta sunt necdum sanari potuerunt.

A partir destas cópias identificaremos as variantes nos versos que serão traduzidos.

O nome da tragédia tem as seguintes variações: OEDIPVS em A: OEDIPPVS em E. // e as primeiras didascálias externas também são variáveis: OEDIPVS IOCASTA em A: ψ: OEDIPPVS IOCASTE (ou IOCASTA) em E.

A tradução das didascálias foi feita diretamente do original latino. As didascálias selecionadas foram retiradas do texto organizado por Herrmann.¹⁶⁸

II - *OEDIPVS*: Identificação das didascálias traduzidas de acordo com as categorias de Mora

II.1- Descritivas de espaço

Oed- *Iam nocte Titan dubius expulsa redit* 1

et nube maestum squalida exoritur iubar,

Já o sol volta hesitante, expulsa a noite,

e seu brilho fúnebre se eleva entre escuras nuvens.

(...)

¹⁶⁸ SÉNÈQUE. *Tragédies, Tome II – Oedipe, Agamemnon, Thyeste, Hercule sur l’Oeta*. Trad. Léon Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

obscura caelo labitur Phoebi soror, 44

tristisque mundus nubilo pallet nouo

nullum serenae noctibus sidus micat,

sed grauis et ater incubat terris uapor:

A irmã de Febo desliza no céu, obscura,

e o mundo triste empalidece coberto de nuvens novas.

Nenhum astro cintila na serenidade da noite

mas um vapor pesado e escuro cai sobre a terra

(...)

Adfusus aris supplices tendo manus 70

Ajoelhado diante dos altares elevo minhas mãos suplicantes

(...)

Quisnam ille propero regiam gressu petit? 202

Quem é então aquele que caminha para o palácio com passos rápidos?

(...)

Appellite aris candidum tergo bouem 299

Trazei aos altares um boi de dorso branco

(...)

Quid flamma? 307

Como está a chama?

(...)

Ipse ad penates regios referam gradum 708.

quanto a mim, voltarei meus passos para os penates¹⁶⁹ reais.

(...)

Sed quid hoc? postes sonant, 911

Mas o que é isso? As portas soam.

(...)

regiam infestus petens 917

inuisa propero tecta penetrauit gradu,

Dirigindo-se hostil para o palácio,

com passo rápido, penetrou na casa odiosa

(...)

Sonuere fores ... 995

As portas soaram

II.2 - Descritivas de movimento

Adfusus aris supplices tendo manus 70

Ajoelhado diante dos altares elevo minhas mãos suplicantes

(...)

Quisnam ille propero regiam gressu petit? 202

Quem é então aquele que caminha para o palácio com passos rápidos?

(...)

¹⁶⁹ Os penates eram divindades protetoras da casa e do Estado, por extensão a casa, lar. Optamos por manter a palavra penates para demonstrar a importância da conservação destes deuses no interior da casa.

In tempore ipso sorte Phoebea excitus 288

Tiresia tremulo tardus accelerat genu

comesque Manto luce uiduatum trahens.

Exatamente nesse momento evocado pelo oráculo de Febo

Tirésias, vagaroso, acelera seus joelhos trêmulos

e também Manto, sua acompanhante, que o traz privado de luz.

(...)

Appellite aris candidum tergo bouem 299

curuoque numquam colla depressam iugo.

Tu lucis inopem, gnata, genitorem regens

manifesta sacri signa fatidici refer.

Trazei aos altares um boi de dorso branco

e pescoços nunca submetidos ao curvo jugo.

Tu, oh filha, guia de um pai privado de luz,

relata-me os signos evidentes deste sacrifício fatídico.

(...)

...Huc propere admoue 334

et sparge salsa colla taurorum mola.

rápido, traze aqui

e espalha sobre as cabeças dos touros a farinha sagrada.

(...)

Oed. Seruate sontem saxeo inclusum specu. 707

Ipse ad penates regios referam gradum.

Conservai o culpado enclausurado numa caverna.

Quanto a mim, voltarei meus passos para os penates reais.

(...)

ite, propere accersite, 823

famuli, penes quos summa consistit gregum

Ide, ó servos, ide procurar rapidamente

em poder de quem se encontra a guarda do rebanho

(...)

Sed quid hoc? postes sonant, 911

maestus et famulus manu

regius quassans caput.

Ede quid portes noui.

Mas o que é isso? As portas soam.

Triste, também um servo do rei,

com as mãos, sacode a cabeça fortemente.

Declara-nos as novas que trazes.

(...)

... regiam infestus petens 917

inuisa propero tecta penetrauit gradu,

Dirigindo-se hostil para o palácio,

com passo rápido, penetrou na casa odiosa

(...)

Sonuere fores atque ipse suum 995

duce non ullo molitur iter

luminis orbus

As portas soaram e ele mesmo,

sem guia algum, privado de luz,

constrói seu percurso

(...)

Cho. En ecce, rapido saeua prosiluit gradu 1004

Iocasta uaecors, qualis attonita et furens

Cadmea mater

Ah, eis que Jocasta, furiosa, se precipitou

em passo rápidos, semelhante à mãe

Cadméia, atônita e louca

(...)

...Dubitat afflictum alloqui, 1007

cupit pauetque. Iam malis cessit pudor.

Sed haeret ore primo uox.

Hesita em falar ao atormentado,

deseja e treme de pavor. Agora o pudor cedeu ao mal

mas a voz está presa na garganta

(...)

quo auertis caput 1011

uacuosque uultus?

Por que desvias a cabeça

e o rosto vazio?

(...)

hunc, dextra, hunc pete 1038

uterum capacem, qui uirum et gnatos tulit.

ataca minha mão

ataca este ventre insaciável que gerou o marido e os filhos.

(...)

Cho. Iacet perempta. uulneri immoritur manus 1040

ferrumque secum nimius eiecit cruor.

Jaz assassinada. Sua mão morre sobre a ferida

e o sangue em excesso expeliu consigo o ferro.

(...)

Pauitante gressu sequere fallentes uias; 1047

suspensa plantis efferens uestigia

caecam tremente dextera noctem rege.

Ingrederere praeceps, lubricos ponens gradus,

i, profuge, uade; - siste, ne in matrem incidas.

Com passo medroso, segue caminhos enganadores;

fazendo sair da terra as plantas dos pés suspensas,

com a mão trêmula, guia a noite cega.

Caminha precipitado, pousando passos incertos,

vai, foge, corre. Não, pára, para que não caias sobre tua mãe.

(...)

en fugio, exeo: 1053

releuate colla

fujo, parto;

levantai a cabeça.

II.3 - Psicológicas

an aeger animus falsa pro ueris uidet? 204

adest petitus omnibus uotis Creo.

Ou será que, por ventura, meu espírito atormentado vê o falso pelo verdadeiro?

Sim, é Creonte, desejado pelos votos de todos.

(...)

Oed. Horrore quatior 206

Eu tremo de horror

(...)

Oed. Etsi ipse uultus flebiles praefert notas, 509

exprome cuius capite placemus deos.

Embora seu próprio semblante deixe ver sinais

lamentáveis, revela aquele com cuja cabeça abrandaremos os deuses.

(...)

Fari horreo: 623

Horrorizo ao dizer

(...)

Oed. Repetam paterna regna, sed matrem horreo 794

Sen. Metuis parentem quae tuum reditum expetens

sollicita pendet?

Retornarei ao reino paterno, mas temo minha mãe.

Temes tua mãe que deseja tua volta com ansiedade?

(...)

Sen. Prima languescit senum 817

memoria longo lassa sublabens situ.

As primeiras lembranças dos velhos enfraquecem

desfazendo-se fatigadas pela longa existência

(...)

Cur genas mutat color? 849

Quid uerba quaeris?

Por que mudas de cor a face?

Por que procuras palavras?

(...)

uultus furore toruus atque oculi truces, 921

gemitus et altum murmur, et gelidus uolat

sudor per artus,

A fisionomia transfigurada pelo furor

e os olhos ameaçadores, o gemido, o alto bramido

e o suor frio escorre pelos membros

(...)

et inanes sinus 969

saeuitque frustra plusque quam satis est furit.

e, em vão,

se enfurece e se violenta mais que o necessário.

(...)

Cho. En ecce, rapido saeua prosiluit gradu 1004

Iocasta uaecors, qualis attonita et furens

Cadmea mater

Ah, eis que Jocasta, furiosa, se precipitou

em passo rápidos, semelhante à mãe

Cadméia, atônita e louca

(...)

Dubitat afflictum alloqui, 1007

cupit pauetque. Iam malis cessit pudor.

Sed haeret ore prima uox.

Hesita em falar ao atormentado,

deseja e treme de pavor. Agora o pudor cedeu ao mal

mas a voz está presa na garganta.

(...)

Pauitante gressu sequere fallentes uias; 1047

Com passo medroso, segue caminhos enganadores;

II.4 – De Opinião

Regium hoc ipsum reor 82

adversa capere, quoque sit dubius magis

status et cadentis imperi moles labet,

hoc stare certo pressius fortem gradu;

haud est uirile terga Fortunae dare

É isto o que considero próprio do rei:

afrontar as adversidades, por mais

incerta que seja a situação e por mais

que vacile o pesado cargo do poder, prestes a cair,

permanecer ereto, acertando o passo com firmeza.

Não é viril dar as costas à Sorte.

(...)

Oed. Odia qui nimium timet 703

regnare nescit: regna custodit metus.

Quem teme o ódio demasiadamente não sabe reinar:

o medo aprisiona o poder.

(...)

Creo. ... metus in auctorem redit 706

O medo retorna para quem o produz.

(...)

Quicquid excessit modum 909

Pendet instabili loco.

Tudo que ultrapassa a justa medida

Pende para uma situação instável.

(...)

Cho. Fatis agimur: cedite fati; 980

non sollicitae possunt curae

mutare rati stamina fusi.

Quicquid patimur mortale genus,

quicquid facimus venit ex alto,

seruatque suae decreta colus 985

Lachesis nulla reuoluta manu.

Omnia certo tramite uadunt

primusque dies dedit extremum:

non illa deo uertisse licet

quae nexa suis currunt causis. 990

It cuique ratus, prece non ulla

mobilis ordo; multis ipsum

metuisse nocet ; multi ad fatum

uenere suum, dum fata timent.

Somos conduzidos pelos fados:

cedei aos fados.

Nossas inquietas preocupações

não podem mudar os fios do fuso fatal.

Tudo que a nós,raça dos mortais, acontece,

tudo que fazemos vem do alto,

*e a roca de Láquesis, que mão alguma pode fazer fiar de novo,
assegura o que está decretado.*

Tudo segue um percurso fixado

e o primeiro dia determina o último:

*não é lícito, nem mesmo a um deus, modificar as coisas
que correm submetidas às suas causas.*

O pré-estabelecido acompanha cada um

por nenhuma súplica a ordem se faz flexível:

para muitos, o próprio experimentar o medo prejudica;

muitos correm ao encontro do destino

enquanto temem o destino.

(...)

Pauitante gressu sequere fallentes uias; 1047

suspensa plantis efferens uestigia

caecam tremente dextera noctem rege.

Ingredere praeceps, lubricos ponens gradus,

i, profuge, uade; - siste, ne in matrem incidas.

Com passo medroso, segue caminhos enganadores;

fazendo sair da terra as plantas dos pés suspensas

com a mão trêmula, guia a noite cega.

Caminha precipitado, pousando passos incertos,

vai, foge, corre. Não, pára, para que não caias sobre tua mãe.

II.5 - Outros tipos de didascálias

Ioc. ...Quid iuuat, coniunx, mala 81

Em que ajuda, ó meu esposo,

(...)

adestne clarus sanguine ac factis Creo 203

Não é Creonte, famoso por seu nascimento e suas ações?

(...)

Germane nostrae coniugis 210

Oh, irmão de nossa esposa,

(...)

Tiresia tremulo tardus accelerat genu 289

comesque Manto luce uiduaturn trahens.

Tirésias, vagaroso, acelera seus joelhos trêmulos

e também Manto, sua acompanhante, que o traz privado de luz.

(...)

... si foret uiridis mihi 297

calidusque sanguis,

Se eu tivesse um sangue

Novo e quente.

(...)

Tu lucis inopem, gnata, genitorem regens 301

Tu, oh filha, guia de um pai privado de luz,

(...)

Neque ista, quae te pepulit, armenti grauis 381

uox est nec usquam territi resonant greges:

Esse grito que te feriu não é a voz grave

de um rebanho, nem os touros apavorados em algum lugar ressoam

(...)

Ti. Dum nos profundae claustra laxamus Stygis, 401

populare Bacchi laudibus carmen sonet.

Enquanto abrimos as portas do Estige profundo

que soe um canto popular em louvor a Baco

(...)

Vnanimam coniunx, explica errores, precor: 773

Ó esposa que partilhade meus sentimentos, esclarece essas dúvidas, suplico

(...)

Sen. Forata ferro gesseras uestigia, 812

tumore nactus nomen ac uitio pedum.

Trouxeras contigo as marcas perfuradas pelo ferro,

tendo adquirido este nome por causa da inchação e do defeito dos teus pés.

(...)

Prima languescit senum 817

As primeiras lembranças dos velhos enfraquecem

(...)

Ecce grandaeuus senex, 838

arbitria sub quo regii fuerant gregis,

Phorbas

Eis aqui este velho de idade avançada, Forbas,

sob o comando do qual esteve o rebanho real.