

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

A EDUCAÇÃO PARA A MORTE NAS TRAGÉDIAS DE SÊNECA

MARCELO AUGUSTO PIRATELI

**MARINGÁ
2019**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

A EDUCAÇÃO PARA A MORTE NAS TRAGÉDIAS DE SÊNECA

Tese apresentada por MARCELO AUGUSTO PIRATELI, ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Área de Concentração: EDUCAÇÃO.

Orientador:
Prof. Dr. JOSÉ JOAQUIM PEREIRA MELO

**MARINGÁ
2019**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

P667e Pirateli, Marcelo Augusto
A educação para a morte nas tragédias de Sêneca / Marcelo Augusto Pirateli. --
Maringá, PR, 2019.
201 f.:

Orientador: Prof. Dr. José Joaquim Pereira Melo.
Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes, Departamento de Fundamentos da Educação, Programa de Pós-
Graduação em Educação, 2019.

1. Educação. 2. Sêneca. 3. Tragédias. 4. Morte. 5. Exemplos positivos e negativos. I.
Melo, José Joaquim Pereira, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de
Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Fundamentos da Educação.
Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDD 23.ed. 370.92

MARCELO AUGUSTO PIRATELI

A EDUCAÇÃO PARA A MORTE NAS TRAGÉDIAS DE SÊNECA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Joaquim Pereira Melo (Orientador) – UEM

Prof. Dr. Geraldo Inácio Filho – UFU

Prof. Dr. José Aparecido Pereira – PUC/PR

Prof. Dr. Reginaldo Aliçandro Bordin – PUC/PR

Prof. Dr. Paulo Rogério de Souza – UEM

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. José Joaquim Pereira Melo, cuja orientação foi indispensável ao preparo desta tese. O Neto, permito-me assim chamá-lo, pois o conheço há mais de quinze anos, acompanhou a minha formação acadêmica desde a graduação, na iniciação científica, e na pós-graduação no mestrado e no doutorado. Muito obrigado!

Aos professores doutores que participaram do exame de qualificação. As críticas e sugestões contribuíram para a elaboração desta tese.

À minha avó Elza, pelo indispensável apoio.

“Vida e morte são abstrações não quantificáveis.

Por que eu deveria me importar?”

Dr. Manhattan

(Alan Moore, Watchmen, n. 1, p. 21, 1986)

PIRATELI, Marcelo Augusto. **A EDUCAÇÃO PARA A MORTE NAS TRAGÉDIAS DE SÊNECA**. 201f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientador: Dr. José Joaquim Pereira Melo. Maringá, 2019.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo investigar nas tragédias de Sêneca a sua preocupação formativa, por meio dos exemplos de personagens positivas e negativas, na qual se revela uma pedagogia da morte que orienta para uma educação que Sêneca entendia como verdadeira cuja consequência seria o homem ideal. Para Sêneca, uma verdadeira educação pressupõe uma educação para a morte, pois isso proporcionaria ao homem tomar consciência de sua condição de fragilidade e mortalidade, sendo capaz de confrontar a morte com coragem e fortaleza. Com isso, a morte não seria entendida como causa de angústia e sofrimento, mas como momento de libertação. Para responder o problema proposto, a investigação privilegiou as tragédias de Sêneca na medida que possuem uma função didática por apresentarem as suas concepções filosóficas e formativas, destacadamente no que se refere à morte. Estas fontes, analisadas em sua historicidade, revelam as ideologias e as práticas que viabilizaram a apresentação da tese senequiana de que o homem, no seu processo formativo, deve se confrontar com as mais variadas contingências nas quais está sujeito, sobretudo a sua condição de mortalidade para que com isso possa se auto-educar para o bem morrer. Sêneca elabora seus personagens para servirem como exemplo, apresentando-os como modelos a serem seguidos e os que deveriam ser rejeitados. O autor utiliza-se de exemplos negativos para mostrar para o homem de seu tempo como não deveria se comportar. São personagens que se deixaram dominar por seus desejos e paixões, o que as conduz a um final trágico por não terem encarado a morte de uma forma virtuosa. Exemplos disso são as mortes negativas de Fedra, Jocasta e Dejanira. Entretanto, Sêneca apresenta personagens positivas, sensatas, e proficientes que rumam à sabedoria. São heróis cujo exemplo positivo apresentam um ponto em comum no qual Sêneca os posiciona: sua atitude diante da morte, sendo exemplares de como o homem ideal deveria encarar o seu derradeiro momento. Por consequente, nesta análise da educação para morte por meio de suas tragédias, três personagens por sua mortes virtuosas são modelos positivos: Hércules, que representa o modelo de personagem que atinge a sabedoria por meio de caminho formativo cujo ponto central é a preparação para a morte. E os jovens troianos, Políxena e Astíanax, que constituem-se como outro tipo de modelo, sendo, também, exemplos positivos de como se deveria encarar a morte com coragem, de forma virtuosa, ao passo que suas mortes são motivadas pela guerra. Em seu projeto de formação do homem ideal não haveria consentimento para uma ideia como a do medo de morrer, defendendo-se, inclusive, o suicídio. O homem que mantém-se senhor de si, diante de todas as tormentas, significa dizer que este mesmo homem entendeu como reagir diante da fortuna e das adversidades.

Palavras-chave: Educação; Sêneca; Tragédias; Morte; Exemplos positivos; Exemplos negativos.

PIRATELI, Marcelo Augusto. **EDUCATION FOR DEATH IN SENECA'S TRAGEDIES**. 201f. Thesis (Doctorate in Education) – Universidade Estadual de Maringá. Supervisor: Dr. José Joaquim Pereira Melo. Maringá, 2019.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate Seneca's formative worry in his tragedies through the examples of positive and negative characters, in which a death's education is revealed, which also guides to education Seneca understood as the real one, whose consequence would be the ideal human being. In his view, real education supposes being educated for death, once it would provide the human being the consciousness of their frailty condition, as well as their mortality one, being able to confront death with courage and strength. Having these elements in mind, death would not be understood as the cause of anguish and suffering, but as a moment of liberation. In order to answer the proposed issue, the investigation privileged Seneca's tragedies in so far as they own a new didactics function for presenting their philosophical and formative conceptions, underscoring the points related to death. These sources, analysed in their historicity, reveal the ideologies and the practises which made possible the senequian thesis presentation that the human being, in their formative process, must confront the most varied contingencies to which they are subjected, mainly their mortality condition so that, with this, they be able to self-educate themselves for dying well. Seneca elaborates his characters to be an example, presenting them as models to be followed, also presenting the ones should be repulsed. The author also utilizes negative examples to show the man of his age the manner he should not behave. Those are characters that left themselves lead by their desires and passions, which induces them to a tragical end due to not facing death virtuously. Exemplary cases are Phaedra's, locasta's and Deianira's negative deaths. However, Seneca presents positive, sensible and proficient characters, therefore, driven to wisdom. These heroes, whose positive example presents a common thread, are put by Seneca having these traits considered: their attitude in face of death, being examples of how the ideal human being should face their decisive moment. Consequently, in this education for death analysis through his tragedies, three characters are positive models for their virtuous deaths: Hercules, who represents the model of the character that attains wisdom through a formative way, whose central point is the readiness to death. And the young Troians, Polyxena and Astyanax, who constitute another model, also being positive examples of how death should be courageous and virtuously faced, whereas their death is motivated by war. In Seneca's formative project of the ideal human being, there would not be consent to an idea such as being afraid of dying, defending even suicide. The human being who keeps the master of themselves, in the face of any sort of disturbances, means to say that they understood how to react before fortune and adversities.

Keywords: Education; Seneca; Tragedies; Death; Positive Examples; Negative Examples.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	O TEATRO ROMANO E AS TRAGÉDIAS DE SÊNECA.....	21
1.1	A origem do teatro em Roma.....	21
1.2	O teatro trágico em Roma.....	23
1.3	Os tragediógrafos latinos que antecederam Sêneca.....	27
1.4	Sinopse das tragédias de Sêneca.....	32
1.4.1	<i>A loucura de Hércules</i>	32
1.4.2	<i>Hércules no Eta</i>	39
1.4.3	<i>As troianas</i>	48
1.4.4	<i>Fedra</i>	53
1.4.5	<i>Édipo</i>	56
1.4.6	<i>As fenícias</i>	63
1.4.7	<i>Agamêmnon</i>	66
1.4.8	<i>Tiestes</i>	76
1.4.9	<i>Medeia</i>	80
2	CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TRAGÉDIAS DE SÊNECA.....	84
2. 1	As tragédias estoicas de Sêneca.....	85
2. 2	Autenticidade e cronologia das tragédias de Sêneca.....	111
2. 3	As fontes literárias das tragédias de Sêneca.....	117
2. 4	O caráter retórico das tragédias de Sêneca.....	121
2. 5	Questões estilísticas e literárias: explicações sobre o problema da representação.....	123
2. 6	Considerações sobre a morte nas tragédias de Sêneca.....	127
3	A EDUCAÇÃO PARA A MORTE NAS TRAGÉDIAS DE SÊNECA.....	141
3.1	Exemplos de mortes não virtuosas.....	141
3.1.1	<i>Fedra: o suicídio injustificável</i>	141

3.1.2	As mortes de Jocasta e de Dejanira.....	146
3.2	Exemplos de mortes virtuosas.....	151
3.2.1	As mortes de Astíanax e Políxena.....	151
3.2.2	A morte de Hércules.....	162
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	183
	FONTES.....	190
	REFERÊNCIAS.....	191

INTRODUÇÃO

Lúcio Aneu Sêneca (1 a.C.-65 d.C.) teve grande destaque, sendo considerado uma das figuras mais importantes do mundo cultural romano do século I. Além das relevantes atividades políticas, desempenhou uma significativa produção filosófica e literária, sendo considerado por seus contemporâneos “o maior prosador e poeta vivo, o maior nome da literatura desde a idade de ouro do início do século” (VEYNE, 2015, p. 18); em um período marcado por transformações políticas, sociais e econômicas, assim como de crise moral e ideológica.

Sêneca viveu num ambiente marcado pela violência, crueldade e tirania dos imperadores e, apesar do acesso à corte e de ter desempenhado importantes funções, não ficou imune às hostilidades de governantes como Calígula (12-41 d.C.) e Cláudio (10 a.C.-54 d.C.), sendo, inclusive, condenado à morte por Nero (37-68 d.C.), de quem foi preceptor. Foi obrigado a cometer o suicídio para evitar a sua execução por ser acusado de participar de uma conspiração para derrubar o imperador de Roma.

Sêneca, levando-se em consideração sua vida pública e privada, esteve inserido nos problemas próprios da sociedade em que viveu. Não apenas interrogou-se ou viveu uma meditação puramente especulativa. Sua obra vai além, pois apresenta suas inquietações sobre os problemas de seu tempo, tendo em vista que ele seguiu de uma carreira na qual conheceu desde a fama, e por relações políticas conflituosas foi exilado, regressando de uma forma triunfante para durante algum tempo estar no centro do poder em Roma.

Uma das intenções de Sêneca foi proporcionar uma forma de orientação que pudesse possibilitar para os seus contemporâneos um instrumento de aperfeiçoamento moral fundamentado no estoicismo para que, dessa forma, todos aqueles que buscassem nesse conhecimento possibilitado pelos seus textos filosóficos e suas tragédias engajassem-se em um processo de aperfeiçoamento moral, alcançando, desse modo, a possibilidade de enfrentamento e superação de todos os tormentos e temores próprios da condição humana, como, por exemplo, o medo da morte.

De sua significativa produção literária, chegaram até os dias de hoje nove tragédias. São elas: *A loucura de Hércules*, *Hércules no Eta*, *Édipo*, *As fenícias*, *As troianas*, *Agamêmnon*, *Medeia*, *Tiestes* e *Fedra*.

Sêneca afirmava que os homens que procuravam alcançar a sabedoria carregavam consigo o domínio dos vícios e das paixões, e que antes de se depararem com a almejada tranquilidade da alma, ainda se encontravam em uma condição na qual denominava-se de proficientes. Pela análise de suas peças, pode-se inferir que Sêneca utilizou-se das personagens de suas tragédias para demonstrar como elas eram exemplos dessa condição de imperfeitos ou proficientes, estando a caminho em direção à sabedoria, o que pode-se deduzir pela maneira como esses personagens lidam com suas paixões, tormentos, desejos e com a morte.

Além disso, não deixou de apresentar considerações sobre a vida concreta dos homens e suas experiências dentro das relações sociais e políticas. Não estava preocupado em conhecer a natureza humana apenas por meio da especulação reflexiva, mas mais do que isso: na medida em que visava oferecer aos homens de sua época uma orientação concreta para a vida no cotidiano. Dessa forma, Sêneca apresenta inúmeras meditações sobre as mais variadas problemáticas da vida humana, desde questões relacionadas às obrigações sociais, como agir diante das pessoas que fossem diferentes, e também de como se deveria reagir perante a morte.

Partindo dessa compreensão, e privilegiando esse capítulo da história romana, a presente tese tem como objetivo analisar o caráter educativo das tragédias de Sêneca, tendo como ponto de investigação a educação para a morte como condição essencial para a formação do homem ideal, aquele que seria capaz de tomar consciência de sua fragilidade e mortalidade, sendo capaz de confrontar a morte com coragem e fortaleza.

O tema escolhido não deu-se por acaso; durante toda a trajetória acadêmica na Universidade Estadual de Maringá, desde a graduação, buscamos investigar o pensamento educacional de Sêneca, em um primeiro momento com o desenvolvimento de pesquisa de iniciação científica (PIBIC/CNPq-UEM) em 2004-2005 intitulada "A morte no pensamento de Sêneca" com a orientação do professor Dr. José Joaquim Pereira Melo. Tal estudo possibilitou subsídios para a nossa pesquisa de mestrado no Programa

de Pós-Graduação em Educação, também na mesma universidade e sob a orientação do professor Dr. José Joaquim Pereira Melo, com defesa realizada em 2010 com a dissertação “O caráter educativo das tragédias de Sêneca” que nos permitiu compreender os princípios pedagógicos presente em seu teatro.

Nas suas tragédias, Sêneca apresentou uma nova proposta educativa ao elaborar seus conceitos de paixão e razão, preocupado com a formação de um modelo de homem idealizado, àquele que seria capaz de manter o domínio e a racionalização dos sentimentos, dos impulsos e das paixões. Vale enfatizar que, ao compor suas peças, Sêneca coloca a retórica a serviço da arte assim como lhe conferem realismo e dramaticidade e, além disso, quando elabora as características essenciais de suas personagens tem como preocupação estabelecer modelos de comportamento. Entretanto, as conclusões contribuíram para se refletir sobre um novo problema nas peças de Sêneca: o seu pensamento, apresentado em suas tragédias, configurou-se em uma nova proposta formativa ao elaborar o seu conceito de morte – como condição da existência humana –, constituindo-se em um conteúdo para uma educação verdadeira? Isto é, uma educação para a morte consistiria numa condição essencial para a formação do homem ideal?

Responder a essas questões corresponde o objetivo desta tese: demonstrar que nas tragédias de Sêneca destaca-se uma preocupação formativa por meio dos exemplos de personagens positivas e negativas, na qual se revela uma pedagogia da morte que orienta para uma educação que Sêneca entendia como verdadeira, cuja consequência seria o homem ideal. Em Sêneca, uma verdadeira educação pressupõe uma educação para a morte, pois isso proporcionaria ao homem tomar consciência de sua condição de fragilidade e mortalidade, sendo capaz de confrontar a morte com coragem e fortaleza. Com isso, a morte não seria entendida como causa de angústia e sofrimento, mas como momento de libertação. Para buscar respostas a estas indagações, iniciou-se uma pesquisa em nível de doutoramento em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, também sob a orientação do professor Dr. José Joaquim Pereira Melo.

Para responder o problema proposto, a investigação privilegiou as tragédias de Sêneca na medida que possuem uma função didática por

apresentarem as suas concepções filosóficas e formativas, destacadamente no que se refere à morte. Para responder o objetivo desta tese foram privilegiadas as peças *As troianas*, *Hércules no Eta*, *Fedra* e *Édipo*. Em que pese isso, para cumprir o desenvolvimento da pesquisa, examinou-se as demais tragédias quando necessário.

Nesta análise do passado e das mudanças e transformações que se apresentam, deve-se levar em consideração como educativos aqueles documentos que fornecem a possibilidade de se formar um quadro das ideias vigentes de um povo. Pode-se dizer que a arte, a literatura e os mitos de uma sociedade educam de modo difuso.

Estas fontes forneceram as informações para desvendar as ideias sobre os conceitos de morte e educação de Sêneca, sem deixar de levar em consideração a historicidade dos documentos e a intencionalidade do autor (PEREIRA MELO, 2010).

Esse diálogo com as fontes para desvendar as ideias de Sêneca tornou viável a realização da pesquisa histórica, respaldando-se em uma metodologia que empregou uma análise da educação como produto humano.

O afastamento para dialogar com o passado favorece o entendimento dos enfrentamentos, das contradições sociais e, como resultado, amplia o horizonte de análise das questões educativas na atualidade. Esse “ir e vir”, presente-passado, exige um “exorcismo” das influências e dos “preconceitos” da dinâmica social do presente. Para se projetar em momentos históricos distanciados no tempo, como os da Antiguidade, é necessário encontrar um modo peculiar de entender a realidade. Assim, conceitos e princípios lá elaborados podem ser levantados, repensados e analisados em sua dinâmica própria e, ao mesmo tempo, ser considerados na análise das questões que se colocam para os homens de hoje (PEREIRA MELO, 2010, p. 22-23).

As tragédias elencadas nesta pesquisa apresentam um Sêneca moralista, preocupado com o processo formativo como fenômeno perfectivo do homem e, por extensão, transformador da sociedade. A sua preocupação com a formação de um grupo ou de uma sociedade fez dele uma figura duradoura por encontrar vida no tempo, estando à disposição do processo educativo (PEREIRA MELO, 2015).

Estas peças apontaram as questões a serem discutidas e os caminhos para respondê-las e aprofundá-las. Desse modo, passaram por uma leitura crítica, na qual buscou-se averiguar a sua função educativa. Estas fontes, ao serem analisadas em sua historicidade, puderam revelar as ideologias e as práticas que viabilizaram a apresentação da tese senequiana de que o homem, no seu processo formativo, deve se confrontar com as mais variadas contingências nas quais está sujeito, sobretudo a sua condição de mortalidade para que, com isso, possa se autoeducar para o bem morrer. Em Sêneca, ensinar a arte de bem morrer é sinônimo de uma educação para o bem viver. Portanto, pensar a vida a partir de uma reflexão sobre a morte, por mais paradoxal que possa parecer, pode ajudar o homem a viver bem.

O conhecimento do fenômeno educativo na Antiguidade justifica-se não como solução para os problemas do tempo presente, mas como um modelo capaz de instigar reflexões, auxiliando na ação do presente e nos encaminhamentos futuros. Possibilitando, portanto, uma formação integral ao ampliar os conhecimentos, fundamentando a capacidade crítica e contribuindo para uma postura ética.

Isso leva à reflexão e à transformação das ações e comportamentos no tempo presente.

Nessa perspectiva, a compreensão do homem se faz pela investigação de seus conflitos e diversidade de comportamentos, colocando-o em face das lutas e das contradições do seu tempo. Os distintos comportamentos devem ser estudados em correlação com as necessidades sociais geradas pelo processo histórico, as quais requerem novas posturas em relação ao cotidiano. Antagônicos, velhos e novos comportamentos são observados em luta, permitindo comprovar que isso ocorre na mesma medida em que são contraditórias as preocupações e as necessidades humanas que caracterizam as relações sociais. Aprofundando o estudo dessas relações, é possível observar que, em seu bojo, emergem atores sociais que promovem a paulatina negação do modelo envelhecido e, ao mesmo tempo, desencadeiam um processo de elaboração do que seria o novo. Em suma, de acordo com o tratamento dado à questão, é possível concluir que o novo só se estabelece na luta contra as velhas formas de comportamento, na utilização de materiais, suportes e subsídios do passado para justificar ou

sedimentar os comportamentos emergentes (PEREIRA MELO, 2010, p. 27).

A educação deve ser compreendida como um produto histórico dos homens, mas que adquiriu diferentes contornos e propostas em conformidade com as necessidades surgidas em momentos históricos distintos.

Embora seu recorte trágico retrate a cotidianidade de um tempo e de um mundo fecundo culturalmente de, um lado, e, de outro, pródigo na barbárie humana, que foi o seu, ele discute a sociedade e, particularmente, o drama existencial do homem, temáticas que encontram ressonância em qualquer tempo, lugar e cultura. [...] Nesses mundos, mitológico e real, Sêneca soube transitar com maestria e, por conhecê-los em profundidade, pode propor ao homem do seu tempo e para além dele, o caminho para se chegar ao que entende como plenitude humana, o que estava relacionado ao projeto da Natureza. Essa preocupação com a formação do homem de seu tempo, para muitos estudiosos, qualifica Sêneca para se alinhar aos grandes mestres da humanidade (PEREIRA MELO, 2015, p. 59-60).

A produção de Sêneca não ficou limitada a seu momento histórico, pelo contrário, adentrou outros tempos “num processo dinâmico e criador que evidencia a validade de seus pensamentos em outras sociedades. Estudar essas influências seria de grande valia, especialmente para o campo educacional” (PEREIRA MELO, 2010, p. 30). O estudo de sua obra é determinante para a História e Historiografia da Educação.

Não podemos nos esquecer de que as ideias expressas nesses documentos, embora tenham tido origem no passado e pertençam ao passado, não estão mortas: ao ser crivadas, analisadas e compreendidas historicamente, tornam-se passíveis de ser incorporadas ao pensamento atual, constituindo uma herança em proveito do caminhar educativo contemporâneo (PEREIRA MELO, 2010, p. 31).

Esse diálogo com as fontes possibilitou revelar-se os princípios éticos e morais defendidos por Sêneca para fazer do homem um ser virtuoso e atender as necessidades da sociedade do seu tempo. Isto não deixa de aproximar-se dos problemas que os homens enfrentam na atualidade, na medida em que as

preocupações com a formação e aperfeiçoamento apresentam similaridades em todos os tempos e lugares, apesar de assumir diferentes contornos em função da particularidade de cada momento histórico (PEREIRA MELO, 2010).

Apoiando-se nesse pressuposto, a originalidade desta pesquisa se justifica na medida em que privilegiará a educação para a morte contida nas tragédias de Sêneca como condição essencial para que ocorra uma educação integral, garantindo assim a formação do homem ideal.

Esse ideal formativo consistia na finalidade das reflexões propostas por Sêneca. Nesse processo, para se alcançar a excelência, o homem ideal deveria estar comprometido com seus semelhantes e com a sociedade da qual fazia parte, sendo capaz, a partir de sua condição, de exercer o papel que lhe conferia a sua ação transformadora (PEREIRA MELO, 2015).

O homem ideal foi definido por Sêneca como aquele que teria as condições para atuar em sociedade e desempenhar as funções próprias da humanidade (MOURA, 2015), tais como ser jurista, político, legislador; pois teria a sabedoria necessária para discernir o que era justo para o homem e para o estado; para aquilo que era particular e para o que serviria para o bem comum. Somente esse homem seria capaz de responder às necessidades de sua sociedade (SÁNCHEZ, 1985), pois na sua busca pela perfectibilidade, e somente assim, conseguiria atingir-se o supremo bem.

Para Sêneca, a condição de perfeição atingida pela caminhada perfectiva consiste em um atributo específico da alma humana, independentemente da condição social e das origens de cada um, sendo, portanto, esse caminho educativo acessível a todos os homens.

A perfeição, por ser uma possibilidade facultada ao homem, somente acontecia por meio de um processo educativo que tinha em vista a realização da natureza racional do homem. A perfeição era identificada como ideal, como meta a ser atingida: mesmo que natureza humana fosse apresentada de forma normativa, também era concebida como força que plasmava o homem no seu ser, tanto na esfera racional como temperamental. Essa condição própria da natureza deveria ser conquistada no dia a dia, com base em suas próprias e graduais conquistas racionais (PEREIRA MELO, 2015, p. 123-124).

Por isso se destaca o papel da vontade em seu projeto perfectivo proposto para o homem novo, aquele que Sêneca entendia como ideal, capaz de controlar seus vícios e paixões e libertar-se do medo da morte (INWOOD, 2005).

A reflexão sobre a morte, condição essencial para se conquistar a verdadeira sabedoria, marcaria, assim, a sua concepção da vida bem-aventurada e seu projeto educativo para formação do homem ideal.

A preocupação com a formação humana, assumida por Sêneca, ao longo da sua vida, como missão pedagógica da qual nunca se distanciou, ganhou expressão até mesmo na sua morte – momento, segundo acreditava, da libertação humana, motivo de tê-la convertido num ato pedagógico pleno de intenção educativa (PEREIRA MELO, 2009, p. 59).

Soma-se a isso seu entendimento de que a superação do medo da morte e a sua aceitação consistiam na base da liberdade, pois isto significava a superação necessária do medo que sempre atormentou o homem.

O problema estaria no fato de que, ao tomar consciência de sua condição de finitude e do terror diante desta realidade, aquela acabava convertendo-se em um dos maiores problemas que o homem ideal deveria empenhar-se em superá-lo durante o seu processo de perfectibilidade, para que fosse comprometido à aspiração universal do projeto humano de felicidade.

Para isso seria determinante rumo à perfeição o auxílio da arte enquanto instrumento que conduziria ao caminho da sabedoria, possibilitando ao homem se libertar daquilo que poderia ser-lhe uma prisão, como os limites do próprio corpo, este entendido enquanto cárcere da alma, as vicissitudes da fortuna e, principalmente, o medo da morte.

Por isso que em seu projeto de formação do homem ideal não haveria consentimento para uma ideia como a do medo de morrer, defendendo-se, inclusive, o suicídio. Não enquanto um ato de covardia, mas sim enquanto uma saída corajosa para quando a vida não se tornasse honrosa. O que se faz pensar ou que parece ser possível definir que o seu pensamento expresso em em suas tragédias consistia também em uma reflexão sobre a morte.

Por isso, em Sêneca, a arte, por meio do teatro, proporcionaria a segurança e a firmeza necessárias para as dúvidas e dificuldades do homem, sendo, portanto, confortadoras, mesmo com a morte diante dos olhos, podendo esta ser encarada de frente.

Sêneca, em suas tragédias, de forma implícita, também divulgou as suas concepções filosóficas e educativas (FITCH, 2008). Segundo Pereira Melo (2015, p. 55)

[...] ele pode ter encontrado na tragédia um instrumento privilegiado para influenciar o processo formativo de alguns setores privilegiados da sociedade romana, particularmente aqueles que admiravam as expressões artísticas, demonstrando, assim, uma clara intenção quanto o que seria “educação pela arte”. [...] mesmo que a dramaturgia senequiana não tenha incorporado uma preocupação especialmente pedagógica, traz à luz muito das suas intenções formativas, especialmente no que diz respeito à educação estética e artística [...]. Ambos os casos apontam a possibilidade de uma intenção educacional pela arte.

Os temas que Sêneca apresenta em suas tragédias demonstram a sua preocupação em apresentar uma reflexão sobre os males que atormentavam a humanidade. Portanto, suas tragédias não se afastaram de suas reflexões de cunho moral, tratadas em seus escritos filosóficos.

Suas peças são ricas pela complexidade psicológica e existencial de seus personagens, tidos como exemplos positivos e negativos, colocando em evidência os dramas e horrores pelos quais estão caracterizados, pelas dores de suas almas, de suas paixões desenfreadas e de como lidavam com a morte.

Importa destacar a perenidade de sua produção. É inegável a sua importância, não apenas pela consolidação da arte dramática em Roma, mas também pela influência que exerceu sobre a literatura na posteridade (CARDOSO, 2014d). É ponto assente que suas peças foram objeto de apreciações ao longo dos tempos.

O fenómeno da máxima fortuna de Sêneca, um dos fenómenos mais clamorosos na história da cultura, sucedeu no Renascimento tardio, quando o teatro trágico moderno se desenvolveu, modelando-se precisamente sobre as tragédias de

Sêneca, herdando delas as cores tenebrosas, as aparições pressagiadoras e infaustas de fantasmas, a mania dos delitos atrozes. [...] mas o fenómeno assumiu proporções ainda mais imponentes na Inglaterra, onde todo o grande teatro isabelino fez o seu noviciado com os horrores das tragédias de Sêneca, [...] as bruxas e a sombra de Banco, no *Macbeth* shakespeariano, e a sombra do pai de Hamlet no drama do mesmo poeta inspiraram-se também na aparição da sombra de Tântalo, acompanhado pela Fúria, no *Thyestes* [...]. Através do teatro isabelino, as tragédias de Sêneca influíram também no teatro pré-romântico e romântico alemão. Nem o teatro dos países latinos escapou ao influxo senecano (PARATORE, 1987, p. 611).

Para o desenvolvimento da pesquisa e atendimento dos objetivos propostos, o trabalho foi organizado em três capítulos.

No primeiro capítulo, foram abordadas as origens do teatro trágico em Roma, as suas especificidades e uma discussão sobre quais foram os tragediógrafos latinos que antecederam Sêneca. Na sequência, apresenta-se um resumo das tragédias de Sêneca: *A loucura de Hércules*, *Hércules no Eta*, *Édipo*, *As fenícias*, *As troianas*, *Agamêmnon*, *Medeia*, *Tiestes* e *Fedra*. Nas sinopses, apresenta-se o tema central, o enredo, e eventos que marcam as personagens, possibilitando compreender a história e ações das personagens e de como Sêneca utiliza-as como exemplos com finalidade educativa.

No segundo capítulo, tratou-se de apresentar considerações sobre as características das peças senequianas, procurando demonstrar os aspectos estoicos de suas tragédias, a autenticidade e cronologia das peças, quais foram as fontes literárias, o caráter retórico das tragédias, considerações sobre o problema da representação das peças e uma análise sobre a morte nas tragédias.

No terceiro capítulo, fez-se uma análise do caráter educativo das tragédias de Sêneca, tendo como ponto de investigação a educação para a morte como condição essencial para a formação do homem ideal. Para isso, divide-se em duas partes. Na primeira, privilegiou-se como ponto de investigação os exemplos negativos de personagens de suas peças, que se deixaram dominar por seus desejos e paixões o que as conduziu a um final trágico e que não souberam encarar a morte de uma forma virtuosa. São as mortes negativas de Fedra, Jocasta e Dejanira. Na segunda parte do último

capítulo, fez-se a análise das tragédias de Sêneca, procurando demonstrar os comportamentos das personagens, com claras intenções formativas, colocando-as como personagens positivas, sábias ou pelo menos sensatas, como proficientes, portanto, rumo à sabedoria, como é o exemplo de Hércules, Astíanax e Políxena. São os heróis positivos que morrem de maneira virtuosa. Portanto, busca-se mostrar que nas tragédias de Sêneca, destaca-se uma preocupação educativa na qual se revela uma pedagogia da morte que orienta para uma educação que Sêneca entendia como verdadeira cuja consequência seria o homem ideal. Portanto, em Sêneca, uma verdadeira educação pressupõe uma educação para a morte, pois isso proporciona ao homem que tome consciência de sua condição, de sua fragilidade e mortalidade. Com isso, a morte não seria entendida como causa de angústia e sofrimento, mas como momento de libertação.

1 O TEATRO ROMANO E AS TRAGÉDIAS DE SÊNECA

O teatro antigo¹ tem grande importância para a cultura ocidental, não apenas por sua influência na forma dramática, mas também para a vida moral. A exemplo, as tragédias de Sêneca, que possibilitaram durante séculos reflexões sobre a condição humana. O impacto de sua obra foi e ainda é marcante, sendo um meio para a ação ao servir-se de instrumento para propagar suas ideias e concepções.

Sua produção literária consistiu-se num meio de expressão privilegiado para tratar de questões sobre o ser humano, seu sofrimento, sua condição frente aos poderes ao qual se está sujeito ou que o ameaçam.

1.1 A origem do teatro em Roma

As origens do teatro no mundo romano são de difícil compreensão (ROCHA PEREIRA, 2013). No entanto, é possível afirmar que, com a finalidade de se livrar de uma epidemia de peste, o senado romano, em 364 a.C., trouxera da Etrúria bailarinos², músicos e mimos, ocasionando, com isso, a origem dos *Ludi scaenici*, dos jogos cênicos (MANUWALD, 2011). Portanto, os romanos puderam apreciar espetáculos, ainda que em palcos improvisados, de

¹ O teatro antigo durou séculos: da primeira peça encenada aproximadamente em 534 a.C. em Atenas até as tragédias latinas escritas por Sêneca no início de nossa era. Portanto, um fenômeno originário de duas civilizações diferentes, com suas particularidades, desde os dialetos ático, de diálogo falado das peças no mundo grego até as tragédias em um latim elaborado e culto das peças literárias de Sêneca.

² Nesses jogos ocorreram danças executadas por bailarinos etruscos ao som de flautas, mas sem versos. As ações não eram estabelecidas a partir de um texto. Segundo Maria Helena da Rocha Pereira (2013, p. 73): “Um bailarino chamava-se em etrusco *ister*, de onde veio aos actores o nome de histriões. [...] Dos jogos etruscos podemos hoje fazer uma ideia através de pinturas tumulares, nomeadamente da ‘Tomba dele Bighe’. De alguns termos técnicos do teatro, como *persona* (‘máscara’), se pensa que seriam uma deformação etrusca do grego *prosopon* (mesmo sentido). O mesmo teria acontecido com *skene*, *auloidos* e *histor*, que referimos acima, a propósito da origem de ‘histrião’ [...]. ‘Uma coisa é certa: Roma conhecia o drama antes de Lívio Andronico introduzir peças gregas em latiam’, escreve T. P. Wiseman, ‘Roman Legend and Oral Tradition’, *Journal of Roman Studies* 79 (1989), p. 137”. Não obstante, essas primeiras manifestações artísticas foram imitadas de um rito etrusco, sendo basicamente uma espécie de pantomimas sem recitador. Os jovens romanos foram treinados para dançar de maneira semelhante, mas acrescentaram cantos e palavras satíricas resultando dessa junção uma poesia popular e da dança sagrada a *satura*, um novo gênero que pode ser considerado um esboço do teatro (GRIMAL, 2009). Cf. também Timothy Moore (2012).

danças e músicas, equilibristas, malabaristas e acrobatas, assim como encenações de sáturas, atelanas³, mimos⁴ e pantomimas (MANUWALD, 2011).

Essa forma de teatro, no início, surgiu enquanto algo eventual a ser oferecido ao público durante os jogos⁵, sendo encenado, portando, junto de outros espetáculos (ROCHA PEREIRA, 2013) que eram mais apreciados em Roma, como o circo, as corridas de carros e o pugilismo (CARDOSO, 2005).

Importa considerar que as encenações etruscas consistiam em cantos e danças, mas não em uma representação de uma ação na qual estavam envolvidos personagens com papéis específicos. Não se tratava, portanto, de uma peça de teatro propriamente dita (GRIMAL, 2002).

Posteriormente, os *Ludi scaenici* passaram a apresentar uma nova característica, momento no qual a música e as danças passaram a ser acompanhadas por jovens que recitavam textos poéticos, marcadamente com versos satíricos e de gênero divertido, um tipo de sátira dramática, conhecida como *satura*, mas não ainda a sátira específica, que surgiu tempos depois. Ou seja, essas manifestações mais antigas consistiam provavelmente em procissões de bailarinos e palhaços etruscos acompanhadas de jovens que

³ Essa forma de teatro apesar de seu caráter lúdico, se desenvolveu de forma independente da comédia. Surgida da Campânia, a atelana foi um gênero popular que se originou dos jogos cênicos e divertimentos rústicos, assim como da influência da comédia oriunda da Sicília. Caracterizou-se pelo enredo simples, tratando de assuntos da vida cotidiana, de uma forma caricatural e por não deixar apresentar obscenidades. Agradava bastante o público em Roma e geralmente eram utilizadas para finalizar os jogos cênicos, inclusive parodiando as obras literárias que haviam sido exibidas nos jogos (GRIMAL, 2009).

⁴ Sobre o mimo, Zélia de Almeida Cardoso (2005, p. 17) afirma que é: “Originário da Grécia e cultivados na Sicília, o mimo se desenvolveu na Itália, provavelmente desde o século IV ou III a.C., tendo sido muito apreciado na época de Augusto e nos anos posteriores. Caracterizando-se pela presença do gesto mímico, da expressão corporal e da dança, encontrou forma literária no século I a.C., com Labério e Publílio Siro, e se transformou numa das principais formas de entretenimento teatral em Roma, contribuindo para isso as danças lascivas, executadas por mulheres, muitas vezes completamente despidas. A pantomima, representada por atores mascarados, se originou do mimo, caracterizando-se pelo assunto, frequentemente mitológico, e pela música”.

⁵ A importância e preferência dos jogos nacionais para os romanos, se comparados a outros espetáculos importados de outros locais, como da Grécia, se fundamenta no fato de que pertenciam a tradição religiosa da cidade. Para os romanos, portanto, os jogos eram considerados atos religiosos que garantiam a boa relação entre a cidade e os deuses (GRIMAL, 2009). Os jogos podem ser classificados em duas categorias distintas, ou seja, os jogos ordinários e o jogos extraordinários. Os jogos ordinários, que ocorriam ao longo do ano como os *Ludi Romani* (setembro) e os *Ludi Megalenses* (abril) que eram organizados pelos edis curuis, os *Ludi Plebei* (novembro) que eram de responsabilidade dos edis da plebe e os *Ludi Apollinares* (julho), sendo o pretor urbano o encarregado de sua realização. Os jogos extraordinários eram realizados em ocasião de acontecimentos significativos para a cidade, tais como a realização de funerais e a consagração de um edifício público, dentre outros motivos (ROCHA PEREIRA, 2013).

faziam recitações de improviso, ainda que essas sátiras dramáticas já fizessem parte de uma cerimônia oficial das representações cênicas (GRIMAL, 2002).

Para se compreender as origens do teatro em Roma, deve-se levar em consideração também o surgimento de encenações cômicas nas festas rústicas dos vinhateiros da Campânia, que, possivelmente, tenham servido de inspiração para as colônias gregas vizinhas. Uma das características dessas festas da época da vindima era que nas cantatas e nas danças, diferentemente dos *Ludi scaenici*, cobria-se o rosto com máscaras feitas de casca de árvores (MANUWALD, 2011).

Isto posto, destaque-se o fato de que não é possível encontrar em uma única fonte a origem do teatro em Roma, sendo ela constituída a partir de tradições diferentes, a citar comédias populares, de regiões diversas, que contribuíram para marcar o local do espetáculo ao teatro romano (GRIMAL, 2002).

Todavia, é preciso salientar que, nessas formas de espetáculos, foi dada importância à definição do local do espetáculo, como dito, entretanto não foram ou se relacionaram diretamente com um teatro trágico, pois nos jogos cênicos e nas festas rústicas da Itália as encenações se caracterizaram por sua natureza cômica (CARDOSO, 2003).

1.2 O teatro trágico em Roma

Os romanos entraram em contato pela primeira vez com representações teatrais dramáticas trágicas em 240 a.C., durante os jogos realizados para celebrar o primeiro aniversário da primeira guerra púnica (OLIVEIRA, 2015).

Durante esses jogos, uma peça teatral grega foi traduzida e levada à cena por Lívio Andronico (280-200 a.C.). Dessa primeira peça trágica que marca o início desse gênero em Roma, não conhecemos o título e qual o tema nela tratado (CAMPBELL, 2000). No entanto, esse evento⁶ marcou o início do teatro dramático romano de inspiração grega (CARDOSO, 2005), sendo ele com representações de textos dramáticos, cômicos ou trágicos, a princípio com

⁶ A partir da representação da peça traduzida em 240 a.C. e por ter caído no gosto do público, os espetáculos dramáticos passaram a fazer parte dos jogos que realizavam durante o ano (CARDOSO, 2005).

traduções, posteriormente adaptados ou recriados. Assim, as apresentações teatrais em Roma iniciaram-se, conseqüentemente, com Lívio Andronico (MANUWALD, 2011), que continuou apresentando tragédias e comédias durante os jogos que a cada ano eram organizados (GRIMAL, 2002).

Todos os jogos, após o século III a.C., passaram a contar com representações teatrais. Para conciliar esses espetáculos com as corridas de cavalos, que ora um e depois outro acontecia, no decorrer dos anos tornou-se necessário ampliar os dias de duração dos jogos. A inclusão dessas representações ocasionou-se no surgimento do teatro latino (MANUWALD, 2011).

Antes mesmo de ser incumbido pelo senado romano de promover espetáculos ao modo grego, Lívio Andronico já havia traduzido e adaptado para o latim a *Odisseia*, chamando-a de *Odissia* (GARCÍA, 1998). Em seu trabalho de transpor para o latim os textos e a cultura literária grega, o escritor possibilitou o surgimento de uma linguagem poética em Roma, sendo esta desenvolvida por seus sucessores.

Lívio Andronico, o liberto tarentino que traduziu a *Odisseia*, se encarregou desse mister, divulgando em Roma, na prática, os princípios que norteavam o teatro helênico. Após esse primeiro trabalho, dedicou-se inteiramente ao teatro. Traduziu ou adaptou comédias e tragédias, restando destas últimas alguns fragmentos de pouca importância. A linguagem de Lívio Andronico é pouco harmoniosa e seu estilo desigual. Suas tragédias, porém [...] puseram os romanos em contato com o teatro grego e abriram portas para seus sucessores (CARDOSO, 2003, p. 40).

De sua obra, chegaram até os dias de hoje alguns fragmentos. Quase toda ela estava ligada ao ciclo troiano, o que se justificava na medida em que os romanos postulavam que suas origens e descendência estavam ligadas aos troianos. Para Eckard Lefèvre (1997, p. 191):

la tragedia latina adquirió desde un principio un carácter político a la vez que fue depositaria de la historia nacional en la época mítica. Se argumentó con el origen troyano de los romanos en discusiones políticas, siendo éste el tema favorito de la tragedia.

Das peças pertencentes a este ciclo, restaram *O Cavalo de Troia*⁷, *Hermíone*, *Aquiles*, *Ájax de chicote* e *Egisto*. Outras duas peças trágicas atribuídas a Lívio Andronico não faziam parte deste ciclo, sendo elas: *Andrômeda* e *Dánae* (MANUWALD, 2011).

Em seus escritos, Lívio Andronico se utilizou da tradição romanizada dos *Ludi scaenici* e das encenações cômicas para adaptar tragédias com temáticas gregas. Originou-se, desse modo, em Roma, a tragédia “em *coturnos*” e a comédia⁸ “em *pallium*”.

A primeira tragédia em *coturnos* apresentada em Roma por Lívio Andrônico apresentou-se como uma novidade nos *Ludi scaenici*, mas sem desconsiderar o espetáculo que tradicionalmente já existia. A inovação inserida foi evidentemente no gênero dramático pelo enredo com ações definidas com cantos e danças, assim como os versos das sátiras (*satura*). A tragédia encenada em 240 a.C., portanto, não era uma simples imitação do teatro grego (GRIMAL, 2002).

Uma tragédia romana, em *coturnos*, teve, a princípio, similaridade com os modelos gregos quanto a sua estrutura e aos temas. No entanto, posteriormente, essa forma de teatro torna-se independente e original nos temas. O que ocorreu, de fato, foi que, apesar dos modelos gregos, os poetas romanos buscaram elaborar um teatro tipicamente nacional. Eram chamadas de *praetextas* (MANUWALD, 2011), pois tratavam de figuras ilustres colocadas

⁷ Sobre a importância desta tragédia e seu significado político para os romanos, Pierre Grimal (2002, p. 79-80) apresenta as seguintes considerações: “*O Cavalo de Troia (Equos Troianus)*, cujo tema pertence não à *Ilíada*, mas a epopeias (perdidas) que continuavam a narrativa homérica. Aí se via, provavelmente, Neoptólmo, o filho de Aquiles, a arrancar o velho Príamo ao altar, no pátio do seu palácio, julgava ter encontrado refúgio. Esta tragédia não deixava de apresentar aos Romanos um significado político. Neoptólmo, com efeito, passava por ser o antepassado do rei de Epiro, Pirro, que tinha guerreado Roma e tinha acabado por ser vencido, depois de ter alcançado estrondosos sucessos. Mas, em 271, Pirro pereceu infelizmente, morto por uma telha que uma velha mulher lhe atirara durante um cerco. O acto ímpio do seu antepassado Neoptólmo parecia justificar, dada a maldição que acarretara, este fim indigno de um herói. Frequentemente, os Romanos procurarão, deste modo, ir buscar aplicações políticas às tragédias”.

⁸ Comédia na qual as personagens não são gregas, mas romanas, nas chamadas *fabula togata*, ou seja, uma comédia de toga: “[...] tentativa de imitação, no seu espírito, mas já não a partir de uma obra determinada, da comédia “em *pallium*”. Esta comédia de inspiração romana, provavelmente influenciada pela comédia campaniana e pela atelana, dará lugar a diversas variantes, por exemplo, a comédia “de taberna” que mostra as aventuras da arraia miúda, das pessoas que se podiam encontrar nas tabernas dos arrabaldes e nas estalagens ao longo das estradas. Destas comédias, nada nos resta” (GRIMAL, 2002, p. 74).

no mesmo patamar dos heróis lendários, geralmente magistrados, que usavam a toga bordada com um ornamento púrpura, isto é, a toga pretexta, insígnia de sua função. Desse modo, os poetas trágicos romanos colocaram em cena heróis que eram tidos como históricos. Por conseguinte, essas tragédias pretextas reforçavam o sentimento de patriotismo ao transmitir ao público o mesmo ideal de grandeza e glória, valores caros aos romanos (GRIMAL, 2009).

É preciso levar em consideração a originalidade do teatro romano. Um aspecto de distinção consistia na existência de três tipos de enunciados: um deles sendo um texto falado em versos jâmbicos ou trocaicos; e dois tipos de *cânticas*, que se conceituavam como gênero musical, podendo ser com mesma métrica ou com versos de ritmos variados. A parte musical, que ganhou importância desde o teatro helenístico, assim como a gesticulação e mímica, estão incorporadas na representação e na ação no teatro romano. Entretanto, em outros pontos não houve mudanças ou inovações se comparado às peças gregas, como a divisão entre partes faladas e as partes líricas, servindo como modelo, obedecendo a estrutura essencial a uma tragédia (GRIMAL, 2002).

O teatro romano, como dito acima, não foi uma simples cópia do teatro grego. Apresentou-se a partir de uma estética própria. Um tema controverso, referente a essa questão, foi a utilização das máscaras. Não há um consenso quanto a isso entre os historiadores do teatro romano. Assim, o teatro dramático latino, a comédia, mas possivelmente também as peças trágicas, teriam sido representadas sem máscaras (CAMPBELL, 2000), sendo estas retomadas tardiamente em 160 a.C. com Terêncio (c. 195/185-159 a.C.) (MANUWALD, 2011). Ou seja, em suas origens, os gêneros dramáticos em Roma eram representados por atores com o rosto destapado. Isso trazia também implicações para os atores, pois, reconhecidos, poderiam perder seus direitos como cidadão. Nos próprios jogos cênicos mais antigos e na *satura*, como era costume, os atores encenavam com o rosto descoberto (GRIMAL, 2002).

Além disso, dos *Ludi scaenici* o teatro romano conservou o luxo dos acessórios e a opulência da encenação. Nos jogos havia a procissão na qual se acompanhavam as estátuas das divindades. Nelas, as figuras mais proeminentes exibiam o que tinham de mais precioso, especialmente os edis, magistrados responsáveis para oferecer os jogos para o povo. Desse modo,

ocorreu uma adaptação e incorporação dessas exibições de coisas magníficas com a representação. Entretanto, os poetas romanos e os espectadores não tinham o gosto somente para a riqueza da encenação, mas também a beleza e qualidade do texto, ao canto e ao ritmo das palavras (MANUWALD, 2011).

1.3 Os tragediógrafos latinos que antecederam Sêneca

Entre eles destacaram-se Névio (270 a.C.? – 204 a.C.?), Ênio (239-169 a.C.), Pacúvio (220-130 a.C.) e Ácio (170-86 a.C.), os principais representantes da tragédia latina (PÉREZ, 1974)⁹ durante o período conhecido como helenístico¹⁰.

Da poesia trágica romana, sobraram apenas fragmentos e registros de alguns títulos, sendo as únicas tragédias latinas completas que restaram até os dias de hoje as que foram escritas por Sêneca (CARDOSO, 2003). Apesar disso, pelos temas e títulos, fica evidente a preferência pelo ciclo troiano, sendo algo bastante compreensivo na medida que os romanos buscavam explicar as suas origens de sua civilização em Troia (GRIMAL, 2009).

Da Campânia veio Névio, o segundo poeta trágico romano cujas peças tratavam dos mesmos temas escolhidos por seu antecessor, Lívio Andronico. Pertencente ao ciclo troiano, compôs: *Cavalo de Troia*, *A Partida de Heitor*, *Hesíone* e *Ifigênia* (MANUWALD, 2011). Escreveu ainda uma peça intitulada *Dânae* e outra que denominou de *Licurgo*.

Utilizando em seus textos o primitivo verso satúrnio, pesado, monótono e até certo ponto grosseiro – pouco adequado para sutilezas verbais –, e não procedendo a criações linguísticas e estilísticas especiais, Névio revela alguma rudeza. Apesar disso, suas tragédias fizeram sucesso e eram ainda representadas na época de Cícero (CARDOSO, 2005, p. 19-20).

Vale enfatizar que na encenação de algumas de suas peças, apresentou-se a possibilidade do emprego de cenários pintados, como em

⁹ Cf. também Christopher James Dowson (2015).

¹⁰ Para Zélia de Almeida Cardoso (2005, p. 19), o período helenístico corresponde “a época que se estende entre 240 a.C. – data da representação da peça teatral de Lívio Andronico – e 81 a.C. – data da estreia de Cícero como orador. É um período marcado por grande influência da chamada literatura alexandrina”.

Dânae, no qual a pintura se mostrava aos espectadores o mar sobre o qual a arca na qual Dânae e seu filho foram abandonados. Em *Cavalo de Troia*, destacava-se o cenário pintado mostrando a brecha feita pelos troianos pela qual o cavalo de madeira pudesse adentrar a cidade; não obstante, para impressionar a plateia, havia ainda no palco uma máquina em forma de cavalo, na qual os guerreiros ficavam escondidos (GRIMAL, 2002).

Um dos poetas mais importantes da civilização romana foi Ênio (MANUWALD, 2011), originário da cidade de Rúdias. Os primeiros versos hexâmetros em latim são de sua autoria, o que o levou a ser considerado o pai da poesia romana. Sua obra foi mais variada que as de seus antecessores. Ênio escreveu uma epopeia (intitulada de *Anais*, composta de dezoito livros), comédias, tragédias e duas pretextas (*As Sabinas* e *Ambrácia*), além de escritos de outros gêneros literários; não obstante “[...] entre as demais obras de Ênio podem ser lembradas as sátiras, os poemas de inspiração filosófica, os epítáfios e um poema gastronômico” (CARDOSO, 2005, p. 20).

Sua tragédia mais importante foi *Medeia*, que, apensar de inspirada na peça de Eurípides (DOWSON, 2015), apresentou novidades quanto a construção da heroína e dos efeitos cênicos. Do grupo de peças troianas, compôs: *Aquiles*, *Ájax*, *Alexandre*, *Andrômaca Prisioneira*, *O Resgate de Heitor*, *Hécuba*, *Ifigênia*, *Télamon* e *Tiestes*. Também foi de sua autoria *Alcmeão*, do ciclo tebano. Preservam-se os títulos das seguintes tragédias a ele atribuídas: *Atamante*, *As Eumênides* e *Fênix* (GRIMAL, 2002).

Pelo tratamento que deu ao seu texto poético, marcado pelo tom declamatório e filosófico, Ênio inovou as tragédias latinas que deixaram de ser somente uma imitação, reelaborando-as com características próprias (CARDOSO, 2005).

Ênio teve um neto chamado Pacúvio (220-130 a.C.), que também se destacou como poeta trágico em Roma. Suas peças não estiveram pautadas nos principais teatrólogos gregos, como se pode verificar em seus antecessores. Pacúvio buscou uma renovação dos temas, sendo dentre os poetas romanos citados o mais original de todos. De suas obras, registraram-se as seguintes peças: *Orestes Escravo*, *Crises*, *Peribeia*, *Ilíone* e *Medo*. Seu gosto por efeitos cênicos fica demonstrado nestas duas últimas peças, por exemplo, com a aparição de fantasmas em *Ilíone* e dragões voadores em

Medo. Nos fragmentos¹¹ que sobraram de suas tragédias, nota-se a preocupação com a riqueza dos efeitos e versos descritivos (MANUWALD, 2011).

Ácio, que nasceu em 170 a.C. e morreu no início do século I a.C., foi o último entre os grandes tragediógrafos romanos da primeira fase desse gênero dramático em Roma, que podemos chamar de período arcaico do teatro latino. Sua obra foi volumosa, destacando-se entre elas *Aquiles*, *Os Mirmidões* e *O Combate Diante das Naus* (ciclo de Aquiles); *Filoctetes*, *Neoptólemo* e *Télefo* (ciclo troiano); e um grupo de tragédias sobre o ciclo dos Átridas, sendo elas: *Os Pelópidas*, *Clitemnestra*, *Egistro*, *Crisipo* (MANUWALD, 2011).

Ácio, em suas peças, utilizava discursos bem elaborados, consonante ao gosto dos romanos em um tempo no qual a oratória e a eloquência eram tidas em alta consideração¹². Pelos fragmentos que restaram de sua obra, é possível afirmar também que suas tragédias são caracterizadas pelo caráter descritivo, assim como procurou privilegiar temas ligados ao heroísmo e ao terror; sendo que ambos posteriormente iriam marcar as tragédias de Sêneca (CARDOSO, 2005).

Dessa primeira fase, há registros de peças trágicas cujos temas versavam sobre romanos ilustres. Como dito acima, são as pretextas. Névio, por exemplo, escreveu duas, uma intitulada *Clastidium* e outra *Rômulo*. Ênio compôs *Ambrácia*, enquanto Pacúvio escreveu uma tragédia cujo título era *Paulo Emílio* e Ácio, por sua vez, escreveu a peça intitulada *Enéadas* (GRIMAL, 2002).

Depois de Ácio¹³, no último século antes de nossa era, a poesia dramática passou por um período de declínio e, apesar de muitos autores

¹¹ Para Zélia de Almedia Cardoso (2005, p. 20), Pacúvio “[...] é uma figura interessante e discutível. Os fragmentos de suas obras revelam a preferência do poeta pelo tom épico, grandioso, solene, pelo patético das cenas e pelas reflexões filosóficas inseridas no corpo das peças. Cícero em algumas ocasiões o elogia, chegando a considera-lo o melhor dos poetas trágicos latinos (*Opt.* I,2); em outras, porém, demonstra que não o admira sem reservas e o reprova por escrever mal (*Or.* XI, 36)”.

¹² Ácio se notabilizou enquanto um poeta de grande reputação, sendo que “suas obras agradavam ao público e, por exigência deste, *Clitemnestra* (*Clutemestra*), tragédia de sua autoria, foi levada à cena em 55 a.C., ao ser inaugurado o teatro de Pompeu” (CARDOSO, 2005, p. 20).

¹³ Buscava-se representar as suas tragédias, assim como outras do repertório antigo da teatro latino. Por outro lado ganhou força o mimo que apesar de sua relação próxima com a comédia desenvolveu-se para um tipo de drama, não se limitando ao seus aspecto cômico, mas também na imitação dos costumes humanos (GRIMAL, 2002).

dedicarem-se a compor tragédias, nada de relevante pôde ser destacado¹⁴. Nenhum dos tragediógrafos dessa época conseguiu desfrutar de popularidade e importância como ocorreu com seus antecessores do período helenístico (MANUWALD, 2011)¹⁵.

Mesmo durante a época de Augusto, quando a literatura latina atingiu grande importância e seu apogeu, poucos autores se dedicaram a escrever peças trágicas. Tem-se registro da encenação da peça *Tiestes*, escrita por Lúcio Vário Rufo (74-14 a.C.), durante os jogos em 31 a.C. em comemoração da vitória de Otávio em Ácio. Posteriormente, Ovídio (43 a.C.-17 d.C.) compôs a tragédia *Medeia*, sendo esta lida em uma sessão pública em 12 a.C., que se conhece apenas por meio de referências de outros autores pois ela se perdeu completamente. Vale destacar que o próprio Augusto escreveu uma tragédia denominada de *Ájax*, mas foi destruída por sua própria ordem. É bem provável que durante o século de Augusto o teatro trágico não fosse de muito interesse do público, uma vez que pouquíssimas peças trágicas¹⁶ foram escritas (GRIMAL, 2002).

¹⁴ O próprio desenvolvimento do teatro romano ocorreu de forma peculiar. Mesmo que tenha tido poetas que compuseram peças de ambos os gêneros dramáticos até o final da República, durante os espetáculos o texto foi cada vez mais perdendo em importância em detrimento da encenação. O teatro romano, e pensando aqui na tragédia, conservou os coros e a própria estrutura do palco que, sendo comprido, possibilitava suas ações nas peças, e até mesmo mesclando atores e coreutas. Essa forma de encenar as peças em Roma permanecera, mesmo quando as tragédias passaram a ser representadas também em outros espaços que não o teatro propriamente dito, como, por exemplo, quando adaptadas como espetáculos para os anfiteatros. Essa mudança fez com que as cenas de combates deixassem de ser apenas encenadas, ou seja, tornaram-se reais. Prisioneiros eram exibidos para o público; despojos e objetos de luxo também eram. O gosto pelo realismo fez com que durante as representações o horror fizesse parte do espetáculo. Com relação a isso, em algumas peças, quando fosse necessário encenar a morte, algum prisioneiro condenado substituiria o ator na derradeira hora para ser executado. Essa transformação e tipos de espetáculos que surgem em Roma durante o governo de Cláudio (41-54 d.C.) descaracterizaram completamente a arte dramática encenada, enquanto teatro. A tragédia literária adquire outro formato, ou seja, o teatro romano foi além do caminho literário (GRIMAL, 2009).

¹⁵ Zélia de Almeida Cardoso apresenta as seguintes considerações sobre os poetas desse período: “Entre eles podemos lembrar os nomes de Cássio de Parma, autor de tragédias e pretextas, citado por Varrão (LL. IV,7 e VII,93), Quinto Cúrcio, que, segundo Cícero (*Ad Quint.* 3, 5, 7), escreveu quatro tragédias em dezesseis dias, Lúcio Cornélio Balbo, autor de uma tragédia, escrita em 43 a.C., Júlio César, que, segundo Suetônio (*Diu. lul.* 56), compôs uma tragédia intitulada *Édipo* (*Oedipus*), cuja divulgação foi proibida por Augusto, e, finalmente, o gramático Santra, autor de uma obra cujo título é discutível. Na verdade, nenhum dos poetas trágicos desse época conseguiu impor-se no mundo teatral como aqueles do período helenístico” (CARDOSO, 2005, p. 21).

¹⁶ Sobre essa questão, Zélia de Almeida Cardoso (2005, p. 22) afirma que “Após a época de Augusto, cumpre lembrar na categoria de tragediógrafos os nomes de Mamerco Emílio Escauro e Públio Pompônio Segundo. Escauro escreveu *Atreu* (*Atreus*), mas como alguns dos versos da tragédia continham o que parecia ser uma alusão ofensiva à situação política, e

Tem-se a impressão de que, embora fossem escritas algumas peças trágicas nesse época, as velhas tragédias continuavam a ser representadas e a agradar ao público. As novas, destinadas a um espectador mais culto, apresentariam provavelmente um caráter antes político e filosófico do que propriamente teatral (CARDOSO, 2005, p. 22).

Horácio (65-8 a.C.), um escritor romano, na época de Augusto e de Mecenas (70-8 a.C.), de quem era amigo, demonstrou sua preocupação em relação à estética e ao futuro do teatro em Roma, devido à condição de penúria de como era tratado.

A obra de Horácio, *Ars Poetica*, carta dirigida aos Pisões, tinha como objetivo formular regras para a poesia dramática. Para tanto, o autor, preconizando a existência de fins éticos para o exercício da literatura, expõe suas ideias sobre poesia, criação literária e, também, sobre a formação do poeta (REBELLO, 2014, p. 267).

Assim como Aristóteles, Horácio compreendia o teatro como uma imitação da realidade, mas certas concepções e regras da arte dramática que defendia estavam além daquilo que conhecia o pensador grego, mas mais próximas daquilo que era próprio do teatro helenístico, como sua orientação de que uma peça não deveria ter mais do que cinco atos, sendo o coro responsável pelos entreatos musicais. Assim, o ato era entendido enquanto um intervalo entre dois cantos do coro (GRIMAL, 2002).

Somente no século I d.C., durante o governo de Nero (37-68 d.C.), com as tragédias de Sêneca, esse gênero volta a ter uma produção significativa. Por outro lado, são as últimas deste gênero na literatura romana. Ao todo, chegaram até os dias de hoje nove peças, podendo elas ser compreendidas como as tradicionais *fabulae cothurnatae* que, mesmo tendo as tragédias gregas como modelo, evidenciam-se diferenças, o que as denota como

presumivelmente a Tibério, a representação da peça desencadeou o ódio do imperador pelo poeta, tendo sido ele processado sob acusação de ter praticado magia e induzido ao adultério a jovem Livila, nora de Tibério. Pompônio compôs tragédias e pretextas, entre as quais *Atrou* (*Atrous*) e *Eneias* (*Aeneas*), mais famosa pelo estilo do que pela dramaticidade”.

expressão peculiar do próprio Sêneca, que tratou as intrigas e conflitos dos temas abordados de forma original.

1.4 Sinopse das tragédias de Sêneca

Para o desenvolvimento das questões propostas neste trabalho, seguem abaixo a apresentação de um resumo das peças escritas por Sêneca: *A loucura de Hércules*, *Hércules no Eta*, *As troianas*, *Fedra*, *Édipo*, *As fenícias*, *Agamêmnon*, *Medeia* e *Tiestes*.

1.4.1 A loucura de Hércules

A história se situa diante do palácio real de Tebas. As personagens principais são a deusa Juno, madrasta de Hércules; o coro de tebanos; Mégara, esposa de Hércules; Anfitrião, pai terreno de Hércules; Lico, rei déspota; Hércules, semideus; filhos de Hércules; Teseu, salvo do Inferno por Hércules.

O prólogo da peça se dá com a deusa Juno qualificando-se como “Irmã do Tonante” que, segundo si mesma, foi o único título que lhe restou ao abandonar Júpiter e os templos do alto Éter, e que foi substituída pelas concubinas ao ser expulsa do céu, concluindo então que a terra é o lugar onde ela deve habitar, já que as concubinas do céu se apossaram.

A deusa descreve inúmeras constelações e as formas como interagem entre si, praguejando contra a terra e dizendo que devido a seu espírito violento irá reavivar a ira, gerando, por meio da dor cruel, guerras e, conseqüentemente, eliminando a paz que nela se encontra.

Em seguida, a deusa passa a dissertar sobre Hércules como alguém que de sua raiva se regozija, cujos esforços já comprovaram sua superioridade para vencer as tarefas por Juno arquitetadas. Porém, tendo em vista as façanhas do personagem, a deusa arquiteta contra ele uma última tarefa que, diferentemente das outras, Hércules contará com sua ajuda.

Por conseguinte, no párodo, o coro de tebanos disserta sobre os astros, descrevendo o início do dia e a maneira como os seres humanos, com suas devidas incumbências, reagem a ele.

Já, na primeira Cena, Mégara suplica a Zeus que lhe conceda o fim de sua infelicidade pois sempre que Hércules está para finalizar uma batalha e retornar a seu lar, outra se inicia quase que em seguida devido as perseguições de Juno. A esposa de Hércules relata cada um dos trabalhos executados pelo semi-deus mas que, devido à sua ausência para executá-los, deixou de defender Tebas e, devido a tal fato, a cidade encontra-se sob o controle de Lico. Assim, Mégara clama pela volta do marido para que ele coloque um fim ao sofrimento pelo qual ela passa junto a seus conterrâneos.

Em seguida, Anfitrião entra em cena e acalma os ânimos de Mégara dizendo que Hércules voltará maior, como costuma voltar de todos os trabalhos.

Por fim, a cena se finaliza com a chegada de Lico, déspota que carrega o cetro do rei de Tebas.

A cena seguinte se inicia com Lico, Mégara e Anfitrião no mesmo recinto, em que o déspota reclama não possuir direitos sobre as terras tebanas por não ter linhagem alguma que o conecte ao reino. Lico reconhece não exercer seu poder sobre os cidadãos que ali residem pelo fato de seu poder ser instável por estar em um trono que tradicionalmente não lhe pertence. Assim, Lico sugere a Mégara que se case com ele para garantir sua nobreza e, se ela não o fizer, ele prosseguirá com a dizimação de sua família, que compreende também os filhos de Hércules.

Depois dessa tentativa, Mégara se pergunta sobre seus intentos e Lico faz sugestão diretamente a ela que os dois se unam matrimonialmente. De forma ríspida, Mégara recusa seu convite, culpando-o pelo assassinato de seu pai e de seus irmãos. Em seguida, a esposa de Hércules declara seu ódio a Lico.

Mesmo assim, Lico prossegue com sua proposta, tentando convencê-la de que os dois devem unir-se no leito.

Mégara resiste ao convite e expressa sentir-se cativa, clamando que a morte dela se aproxime pois a Hércules nunca deixará de ser fiel.

Lico retoma a figura de Hércules e a pergunta se é ele, que está no Inferno, que lhe alimenta a coragem. Ela responde que sim.

E assim os dois prosseguem num diálogo em que ela se esquivava dele e de suas propostas a todo o momento.

Anfitrião toma o turno elevando os feitos de Hércules, reafirmando suas origens divinas, e Lico duvida de todos os seus feitos pertencerem a alguém que possa ser considerado um deus, por suas características humanas. Por fim, Lico reassume seus intentos de se unir a Mégara, mesmo forçadamente.

Ao ouvi-lo, Mégara suplica unir-se às Danaides para fazer o sacrilégio de seu novo esposo.

Logo Lico responde que, uma vez que Mégara se recusa a unir-se a ele, que lhe seja preparada uma pira para consumi-la. Em seguida, Anfitrião pede para morrer, antes que Lico assim proceda.

O déspota se nega, mas, logo em seguida, o pai adotivo de Hércules escuta os passos do filho e assim se regozija.

O coro de tebanos expressa sua alegria com a chegada do semideus e louva os feitos anteriores à sua chegada.

Assim, inicia-se o segundo episódio, em que Hércules se gaba de seu último trabalho por não ter entregue a terra ao ódio de Juno, vencendo os deuses e o destino do caos da noite eterna, tendo desprezado, também, a morte.

Anfitrião vê seu filho e fica incrédulo com o que vê, imobilizado de alegria.

Porém, Hércules reconhece a tristeza que toma o ambiente e se pergunta de onde vem tanto abatimento sobre o lar. O pai explica que Lico assassinou o pai de Mégara e que se apossou do reino, ameaçando de morte também a família de Hércules.

Então o semideus anuncia que, por suas próprias mãos, dar-se-á a morte do déspota.

Teseu, em seguida, tenta acalmar Mégara e seus filhos, anunciando a morte de Lico por Hércules.

Enquanto o semideus executa Lico, Anfitrião pede que Teseu rememore o que houve no Inferno, e assim este o faz, seguido de algumas perguntas de Anfitrião. Em um momento, Teseu relembra da figura de Éaco, sogro da nereida Tétis e juiz do Inferno, e explica a seu ouvinte que no Inferno o crime se volta contra seu autor e o culpado é esmagado por seu próprio exemplo, contrastando as figuras nefastas infernais com o vivo que, ao deter o poder, é moderado, mantendo suas mãos inocentes ao morrer, portanto não sendo sua

alma castigada depois da morte, sendo ela dirigida ou ao céu. No final desta narrativa, conclui Teseu que se já lá quem for a exercer o poder, que abstenha-se de derramar sangue humano.

Em seguida, Anfitrião pede que Teseu lhe narre a luta de Hércules, e Teseu atende a seu pedido, sempre ressaltando que os soberanos do Inferno se amedontraram diante da figura do semideus, entregando Teseu da forma como Hércules exigira.

O coro de tebanos retorna e canta, em tom fúnebre, sobre os rumos que Tebas tomou sem a figura de Hércules, demonstrando que na ciclicidade da morte o ocaso e o nascente tomam lugar.

De repente seu tom muda e o coro começa a cantar o dia alegre que chegou a Tebas pois, pelas mãos de Hércules, a paz voltou a reinar.

Em seguida, Hércules passa a narrar como se vingou de Lico e de seus comparsas. A fim de agradecer seus feitos, invoca a figura de Palas Atena e pede para que sejam levados os perfumes produzidos por árabes e indianos aos altares, para que se espalhe por eles um rico vapor.

Logo, Anfitrião pede que o filho lave suas mãos, que ainda se encontram sujas do sangue do inimigo.

Por conseguinte, Hércules começa a delirar e a descrever um ambiente envolto por trevas, e descreve o dia como cheio de estrelas a encher o firmamento. Suas lembranças de seu primeiro trabalho, com o leão, passam a tomar forma e ele passa a descrever todo o acontecido, com suas visões e impressões.

Seu pai adotivo se questiona sobre o que está havendo e sobre o porquê de o filho estar agindo de forma tão inusual.

O semideus passa a descrever um cenário tão escuro e tenebroso como o Inferno. Assim, ele se vê como se estivesse em um outro trabalho, com a incumbência de enfrentar os males do lugar. Seu pai tenta afastá-lo de tais pensamentos, todavia Hércules recusa-se a ouvi-lo e continua a descrever suas visões infernais. De súbito, agarra um arco e desfere setas contra seu próprio filho, alegando que este na verdade é filho de Lico.

Seu pai terreno fica estupefato diante da cena, e Hércules promete destruir todo o restante da prole. O semideus busca então a figura de Mégara,

que, tentando se esconder, é advertida por Anfitrião que buscar um refúgio na presença de Hércules é um esforço inútil.

E, buscando sair ilesa da situação, compara a semelhança da criança em seus braços com a figura de Hércules, a fim de que ele reconheça entre ambos o elo familiar. Entretanto, os esforços da esposa se demonstram vãos.

Anfitrião segue em direção ao filho e Teseu tenta dissuadi-lo. Porém, o pai adotivo prossegue em sua direção, alertando Hércules que, para que seu ritual a Saturno seja finalizado, deve o semideus assassinar também a seu pai adotivo.

Nesta parte, Anfitrião nota que seu filho encontra-se de olhos fechados e com as mãos trêmulas, dobrando o joelho e caindo. O pai reconhece que seu filho está em um estado de torpor, com a respiração alternada, como se estivesse em um sono pesado, e pede então para que os escravos lhe afastem todas as suas armas para que Hércules não as retome ao acordar.

O coro de tebanos lamenta a morte dos filhos de Hércules e este acorda perguntando-se em que local se encontra, sem saber exatamente o que aconteceu antes de seu despertar.

Reconhece ele, então, que está de volta a Tebas, e confessa estar apavorado sem saber a razão.

Não sabe ele onde encontram-se suas armas, vendo que seus filhos foram assassinados de forma sanguinária, assim como sua esposa.

Reconhece estar nu, e também enxerga na feição dos que o cercam o rosto envergonhado, derramando lágrimas. Assim, pergunta a todos que ali se encontram quem foi que causou danos a seu lar.

Anfitrião recusa-se a responder. Hércules retruca. Anfitrião responde que a vingança é nociva. Até que, em um momento, reconhece que as setas que se encontram perto de seu filho são suas. Assim, percebe que ele mesmo foi o causador da desgraça de sua própria família, em sua própria casa.

O pai adotivo busca amenizar a situação atribuindo o crime a sua madrasta, a deusa Juno, e o luto a Hércules. Este, por sua vez, lamenta o ocorrido, e suplica que uma desgraça incessável recaia sobre ele, para que ele possa voltar ao Inferno. Em seguida, reiteradamente insiste em se suicidar diante de seu genitor.

Seu pai, então, faz um apelo para que Hércules lhe conserve o único filho que possui, conservando também sua própria felicidade. Assim, o semideus se vê dissuadido de seus intentos e cede aos apelos do pai, para que permaneçam em vida e que toda a desgraça ocorrida em sua casa transforme-se em mais um de seus trabalhos. Seu pai apraz-se com sua decisão e Hércules passa a cogitar em um lugar onde possa se refugiar de tudo o que houve, pedindo a Teseu que ele possa providenciar alguma terra para onde possam se dirigir.

Teseu, então, sugere que ambos dirijam-se a Atenas, lugar que espera a chegada de Hércules.

A sua tragédia *A loucura de Hércules* é exemplar ao apresentar a versão de um mito já amplamente conhecido pela cultura romana, na medida em que aparecia de forma constante na tradição artística e literária desta civilização.

Nesta tragédia, Sêneca se faz valer da possível aproximação que existe entre a virtude do herói mítico com as ideias do estoicismo. Evidentemente que é a maneira como a qual Hércules é retratado na peça possibilita não somente perceber esta concepção filosófica do personagem, mas, por outro lado, também é possível visualizarmos, como pode-se depreender do desenrolar do drama trágico, um Hércules que se afasta do ideal de sábio (VÁZQUEZ, 1995).

Na peça, pode-se constatar como Sêneca apresenta o herói em sua condição mais elevada, ou seja, alguém que conseguiu sair-se vitorioso em função do ideal estoico de sabedoria. É possível, em certos momentos, constatar o exemplo da conduta de Hércules como aquele que supera a ira, não deixando-se dominar pelos afetos que levariam às consequências nefastas (TOLA, 2012); portanto, indo ao encontro dos seus postulados estoicos contido em suas obras filosóficas.

No entanto, quanto a sua personalidade, podemos compreender em alguns pontos uma ambivalência quanto a sua condição de excelência. Isto porque é possível em alguns momentos reconhecer nele as qualidades tipicamente estoicas, mas, por outro lado, também encontra-se na peça de Sêneca um Hércules no qual destaca-se um herói destituído destas mesmas qualidades, contrários ao ideal do sábio (VÁZQUEZ, 1995).

Dito isto, não se pode deixar de levar em consideração o herói de Sêneca que, por sua insensatez, cai em desgraça. Na análise da peça, podemos constatar que o comportamento de Hércules caracteriza-se excepcionalmente por seu orgulho, sua falta de limite e excesso de violência, que por fim acaba o conduzindo à sua própria autodestruição. Portanto, do ponto de vista filosófico e estoico, o herói pode ser compreendido por seu aspecto negativo. Desse modo, Sêneca condena com veemência o egoísmo e a ambição desenfreada do herói (MOTTO; CLARK, 1994).

As mudanças e ambiguidades presentes na tragédia de Sêneca, quanto a Hércules, antes de comprometer a análise, ao contrário, possibilita uma avaliação com maior profundidade das contradições do protagonista, seja no que se refere aos seus trabalhos realizados, pelos quais associa-se comumente à noção de virtude, bem como no desenvolver do drama que o leva à sua derrocada (ELVIRA, 2000).

Essas diferentes possibilidades de versar sobre o herói ao longo do texto permite apresentá-lo na condição de exemplo, recurso no qual Sêneca utiliza também em suas obras filosóficas.

Hércules, pela sua própria origem, possui uma natureza distinta dos simples mortais por sua condição híbrida, por ser filho de Júpiter e de uma humana. O aspecto excepcional de sua constituição, super-humana, o coloca, inclusive, na posição de ter como inimigo uma deusa como Juno que, por conta de seu ciúme e o ódio para com Hércules, fruto das relações adúlteras de seu esposo, torna-se o ponto central do complexo mítico-dramático que vai marcar o desenrolar da tragédia do herói senequiano (PYPLACZ, 2013).

Independentemente das variadas análises possíveis quanto à personalidade do herói senequiano, importa destacar que o Hércules desta peça não caracteriza-se por si só, de forma isolada, isto é, em muitos pontos apresenta uma relação de similaridade com Juno, a deusa de quem é antagonista. Em toda a peça o trágico gira em torno destas duas personagens de forma que entre o comportamento dos dois é possível compreendermos uma relação de proximidade. E, por mais que exista uma relação de desigualdade entre elas, Hércules e Juno juntam-se em um motivo pelo qual os dois igualam-se, estabelecendo o fim do limite existente entre deuses e humanos (VÁZQUEZ, 1995).

Mas, como é possível compreender, a tragédia em questão se consolida em consequência de um projeto humano defeituoso.

O conceito em torno daquilo que transforma uma pessoa em ser monstruoso constitui um ponto fulcral do mito de Hércules. Isso envolve não apenas a concepção ambivalente em torno da definição na relação de virtude/trabalho que marcam o mito do herói, mas, principalmente, com a ideia de monstro no cerne da manifestação do heroísmo dele, na medida em que derrotar as outras criaturas monstruosas constituiu-se um fator determinante para que se pudesse construir a sua identidade mítica (MOTTO; CLARK, 1994).

Na tragédia de Sêneca, mesmo enfatizando a invencibilidade do herói diante dos diferentes monstros que enfrenta e sai vitorioso, distingue-se, por outro, no desenvolvimento do drama o lado metafórico desses monstros, ou seja, ambos podem ser interpretados enquanto a representação dos conflitos internos que o herói necessita enfrentar.

1.4.2 Hércules no Eta

A história se passa em Traquine (ou em Eubéia, próximo de Ecália), diante do palácio de Hércules e Dejanira e, finalmente, no monte Eta. Os acontecimentos desenvolvem-se após Hércules depor e assassinar o rei Êurito, de Ecália, e levar sua filha Iole como cativa.

As personagens são: Hércules, Licas (personagem muda), Iole¹⁷, Dejanira¹⁸; ama¹⁹, Hilo²⁰, Alcmena²¹, Filoctetes²², coro das virgens ecálias, coro das mulher etólias, servos de Hércules.

No primeiro episódio (prólogo), em seu monólogo, Hércules dirige-se a Júpiter para dizer que todos os reis pérfidos já não mais eram um incômodo, uma vez que derrotou todos eles. Ao mesmo tempo lamenta-se do fato de que o céu lhe é negado, mesmo tendo provado por todos os lugares por onde

¹⁷ Cativa de Hércules.

¹⁸ Esposa de Hércules.

¹⁹ Criada de Dejanira.

²⁰ Filho mais velho de Hércules e Dejanira.

²¹ Mãe de Hércules.

²² Amigo de Hércules.

andou ser digno de estar ao lado de Júpiter. Questiona-o porquê de Ihe serem negados os astros.

Para reafirmar o seu valor, Hércules relata os seus grandes feitos, tais como ter enfrentado o leão de Neméia, ter derrotado a Hidra de Lerna, os rebanhos de Diomedes, vencido Hipólita, a rainha das Amazonas, ter dominado com as próprias mãos o Minotauro, o temor dos povos; ainda destaca o fato de ter se sobressaído contra aquele que tem poder sobre a morte, retornando ao mundo dos vivos conduzindo Cérbero.

Apesar dos seus feitos, Hércules pede para Júpiter que apenas Ihe conceda a permissão de subir aos céus, pois, o caminho, ele mesmo seria capaz de encontrar.

O herói exalta sua fama, de que é conhecido em todos os lugares, e que ela se espalhou por causa de seus triunfos; e que a própria natureza não ofereceu espaço suficiente para os seus passos, inclusive retornou de onde ninguém consegue voltar e suportou todas as ameaças possíveis. Para ele, a própria terra já não criava mais monstros porque sabia-se que seriam derrotados. Hércules afirma que combateu e venceu mesmo quando desarmado e que nenhuma fera Ihe impôs medo, mesmo quando criança. A força manifesta-se nele mais poderosa do que na própria Juno.

Hércules interroga-se do que adiantou livrar a humanidade de seus medos. E mesmo agora, quem não tem paz são os deuses, porque Juno concedeu-Ihe direito primeiro aos monstros e as feras de habitar os céus, assim como outrora fizeram na terra para enfrentá-lo.

Hércules dirige-se a Licas, companheiro de suas aventuras e dirige-se, também, a seus demais companheiros solicitando para que providenciem o que for necessário para que seja feito um sacrifício em honra de Júpiter Ceneu.

No primeiro canto, o coro de virgens ecálias inicia seu canto afirmando que a vida quando é arrastada por aqueles que sofrem, torna-se semelhante à própria morte. E diz que não é infeliz aquele para quem morrer é fácil. Em seus lamentos, canta que felizes são aqueles que receberam a companhia da morte, mas que desgraçados são aqueles que ela abandonou e continuam em pé. Com o passar dos séculos, ainda será indagada sobre a pátria destruída, e a felicidade de ter habitado lugares férteis do solo tessálico. Mas agora, as mulheres ecálias lamentam-se porque são conduzidas para Traquine, para

seus duros rochedos e suas relvas eriçadas sobre montanhas desagradáveis. Cantam o fato de que Hércules é invencível, pois seus membros são imunes a quaisquer ferimentos. Contra o seu corpo a espada mostra-se cega. E ele despreza o destino e desafia a morte. Nada lhe é capaz de trespassar, nem a flecha do arco retesado. Os Muros da ecália ele derrubou com o seu corpo e nada consegue detê-lo, e tudo o que ele decide enfrentar acaba derrotado. Que sua fisionomia é ainda mais terrível quando ameaçado de morte. As mulheres do coro se consideram infelizes, pois conheceram Hércules em sua fúria. Em seu monólogo, Iole, infeliz, afirma não lamentar os templos derrubados e os lares destruídos, nem os pais ardendo em chamas junto com seus filhos. Não lamenta o mal que atinge a todos. Segundo ele, a fortuna conduz as suas lágrimas para outra direção. Conta que viu, com toda sua infelicidade, seu pai ser atingido pela massa mortífera e cair despedaçado em seu palácio. Mas isso não poderia ser lamentado porque o colocou em segurança, sendo que sua própria sorte é que deveria ser chorada, pois tornara-se cativa.

O coro procura consolar Iole, dizendo que feliz é aquele que consegue suportar a sua condição, seja como escravo, seja como rei. E esvazia-se assim força do mal aquele que enfrenta suas quedas com uma alma tranquila.

O segundo episódio inicia-se com a ama afirmando que a fúria acomete as mulheres quando sua casa deve ser dividida com uma concubina. Ela destaca a beleza e juventude de Iole, e ao mesmo tempo descreve os comportamentos errantes que caracterizam Dejanira. Pois ela mostra-se agitada e ameaçadora, oscilando ora com choro e palidez, ora marcada pelas faces inflamadas, enlouquecida. Dejanira em toda sua ira pede a Juno que envie uma fera que esteja à altura de Hércules; e que se essa fera lhe for negada, exige para que convertam-na em um monstro, pois a dor que fere o seu peito faz com que nenhuma ameaça seja assegurada. Pede para que a deusa sirva-se dela e de sua fúria para arruinar Hércules.

A ama pede para que ela controle sua dor e reprima sua ira. Mas Dejanira mostra-se indignada por uma cativa usurpar o seu leito conjugal e por que Iole dará seu irmão para seus filhos e tornar-se-á nora de Júpiter. Por isso expressa seu desejo por vingança e que mais poderoso do que as feras e os monstros é o ressentimento de uma esposa irada. A ama tenta convencê-la a

mudar de ideia, pois a glória de Hércules é reconhecida em todos os lugares, e que os gregos se insurgiriam contra ela.

Em diálogo com sua ama, Dejanira fala que a sua dor exige que o crime seja cometido. Diante de sua resposta a ama alerta que ela morrerá. Mas, reticente, ela demonstra não se importar com a própria morte, e que nenhuma concubina iria usurpar seu leito. Sentencia que morre feliz aquele que consegue esmagar aqueles que odeiam. A ama insiste em demovê-la de sua ideia.

Em seus argumento, conta que Hércules em suas aventuras amou muitas mulheres, mas de forma passageira. Isso não convence Dejanira que em seus lamentos fala sobre sua condição atual, enquanto mulher não mais desejada, de como a maternidade roubou-lhe o encanto de outrora, estando marcada pela velhice. Em sua dor, Dejanira fala para sua ama que Hércules, na verdade, não busca igualar-se a Júpiter, mas é movido pelo desejo de frequentar o leito das virgens. E quando isso lhe é negado, enfurece-se, levando à ruína os seus povos, tornados em inimigos, pois suas guerras foram motivadas por amor. Continuando o seu diálogo, a ama pergunta se ela vai matar a seu esposo, mesmo o amando. Dejanira o confirma. Com isso, a ama busca novos argumentos para convencê-la a agir de forma diferente.

A ama fala para Dejanira que as esposas, em certos casos, utilizam-se de artes mágicas para garantir seus casamentos. Isso a convence e ela pensa numa trama para solucionar sua situação. Relata que tem guardado uma poção mágica que lhe foi entregue pelo centauro Nesso. Ela conta que, em uma das vezes que retornava para Argos, fora auxiliada a atravessar o rio Évenos pelo centauro. Ele, ao perceber que Hércules estava com dificuldades para sair do rio, tentou raptá-la e violentá-la, mas o herói conseguiu atirar uma flecha causando em Nesso um ferimento mortal; antes de ele desfalecer, arrancou com violência o seu casco e recolheu parte do sangue que saía da ferida e entregou a ela. Disse-lhe que se tratava de uma poção para que o amor pudesse ser assegurado, bastando untar as vestes do amado com este poderoso líquido, pois ele preservaria a lealdade. Dejanira pede para que a ama coloque o líquido nas vestes e as entregue para Hércules. A ama consente em ajudá-la. Feito isto, Dejanira entrega as vestes untadas para Licas e pede para que ele entregue o presente para Hércules.

No segundo canto, o coro de mulheres etólias chora o leito ameaçado de Dejanira. Também canta as inconstâncias de quem está no poder, e que os tetos de ouro e a púrpura promovem noites insones; enquanto uma vida simples e tranquila é própria dos humildes, pois não vivem sob ameaça de espadas desembainhadas. A via da moderação é o caminho seguro e o orgulho é pago com a ruína.

No terceiro episódio, Dejanira mostra-se angustiada e tomada pelo terror. Deu-se conta de que o pincel que utilizará para impregnar a veste com sangue de Nesso, ao simples contato com os raios solares, incendiou-se. O centauro havia lhe proibido expor o seu fero sangue ao fogo e ao sol.

Hilo entre em cena e, apavorado, pede para que Dejanira fuja. Ela, por sua vez, fala para que ele conte qual desgraça lhe espera. Seu filho informa que Hércules está sendo consumido por uma peste que queima seus membros e seus músculos. Hilo informa que a morte, por enquanto, se afasta dele. No santuário de Júpiter Ceneu, antes do rebanho ser imolado, Hércules despiu a pele do leão, depôs a clava e livrou os ombros da pesada aljava. E, ao colocar a resplandecente veste, acendeu o altar e ao proferir as preces, cai gemendo ao chão. Seu grito de horror é tamanho que ecoou nos céus e no mar. Hércules chora, com o rosto inflamado, e procura Licas; pega-o e o arremessa, atirando-o para os céus com tamanha violência que as nuvens são espargidas com seu sangue. Despedaçado o seu cadáver, o tronco cai no mar e a cabeça sobre os rochedos.

Hilo relata que Hércules, enfurecido, dilacera seus membros e arranca grandes pedaços com as próprias mãos. Tenta despir a sua roupa, mas não consegue e insistindo em arrancá-las, ele arrancou as próprias carnes, pois a roupa fez-se parte de seu corpo horrendo. Ele dirige-se de forma errante até o mar, mas o mal não lhe é vencido.

Ao tomar ciência do crime consumado, Dejanira deseja a própria morte. Implora para que Júpiter lhe conceda isso. E, afirma que ela mesma poderá encontrar o caminho para a sua morte. Ela lamenta-se por ter derrotado aquele que vencera os tiranos, os monstros e as divindades cruéis; e que agora poderão impunemente ressurgir outras.

A ama tenta demover Dejanira de sua decisão, de se punir com a própria morte, argumentando que não fora um crime premeditado. Que se tratou de

uma fraude e que portanto ela não era culpada. Mas Dejanira mostra-se inflexível e fala para sua ama que apesar de sua alma ser inocente, suas mãos são criminosas. Que seu espírito foi crédulo demais em acreditar em Nesso, o enganador, por acreditar nos ardis de um meio-monstro. Que deve pagar por tentar afastar a concubina de Hércules, quando acabou ela mesma se afastando dele.

Hilo intervém, pedindo para que ela perdoe a si mesma, que seu erro está isento de culpa. Mas ela argumenta com seu filho que somente a morte restaria agora como solução para as suas desgraças.

No terceiro canto o coral, diante do que aconteceu com Hércules, canta a submissão de todos à morte e sobre o caráter perecível de todas as coisas, na medida em que nada nasceu eterno: tudo o que nasce acaba morrendo.

No quarto episódio, Hércules, em diálogo com o coro, volta-se para Júpiter em seu lamento e reconhece que está morrendo; e que ele pode, agora, deter os passos de Juno, pois não são mais necessários. E que agora, apesar de estar na terra, retornará novamente para o Estige.

Hércules fala que depois de ter deixado para trás a morte, tendo desprezado o Estige, e ter experimentado os três reinos dos deuses, agora morre, mas não pela espada ou por qualquer outra arma de morte, nem mesmo por um monstro. E o que mais lhe atormenta é que não foi vencido por nenhum inimigo, e sendo este o seu último dia, também não teve a glória de ter enfrentado nenhum monstro ou ter feito alguma outra grande façanha. Ainda se lamenta de que a sua morte será causada pelas mãos de uma mulher mortal. Ele entende que não se trata de uma morte honrosa, e que antes pudesse ter sido morto pelo monstro de Neméia, ou que sucumbisse perante a Hidra, ou mesmo pelos centauros.

O coro canta que Hércules envergonha-se do autor da morte, mas a morte não o faz sofrer. Ele apenas desejava ser esmagado ou morto por um monstro furioso. Mas o coro questiona-se: quem poderia vencê-lo senão ele mesmo, senão por suas próprias mãos.

Hércules relata que suas entranhas estão queimando e que exaure seu sangue. A primeira parte a ser consumida foi a pele, depois, as partes de dentro do corpo e em seguida a peste destruiu o seu flanco. O mal devorou

seus membros até as costelas, absorveu as entranhas e se assenta nos ossos vazios, e os próprios ossos não resistem com as juntas rompidas, desfazendo-se em uma massa disforme. O corpo inteiro definha. Lamenta-se que os braços que outrora enfrentou os monstros, que esmagou os tiranos; os pés que correram mais velozes que a corsa de chifres de ouro e pés de bronze, os ombros que sustentaram o universo, estão irreconhecíveis. Hércules clama para que o monstro que se esconde em suas entranhas, mostre-se. Quer saber de qual mal está morrendo.

Hércules volta-se para Júpiter, e afirma que as tarefas que cumpriu, fosse qual monstro estivesse enfrentando, jamais pediu ajuda aos céus. Mas, em seu sofrimento de agora, ele entende que é hora fazer uma súplica, de implorar para que Júpiter o mate, apressando-lhe a morte e acabando com seu sofrimento. Coloca-se como suplicante, algo que nunca fizera antes, como confessa o herói.

Alcmena, ao deparar-se com Hércules, pergunta onde está seu filho. Está estupefata ao ver o filho reduzido a uma pequena parte de si mesmo. Em diálogo com ele, pergunta qual monstro foi capaz de tamanha façanha, obtendo a resposta de que fora um ardil da esposa. Alcmena pede para que ele retenha as lágrimas vença o inferno como de costume. Hércules, então, diz para sua mãe que não temerá nenhum mal, nem nenhum tipo de sofrimento será capaz de fazê-lo gemer novamente. Hércules perde os sentidos devido a dor excessiva.

Hilo entra em cena e relata que Dejanira está morta.

Hércules ainda delirando, imaginando que se encontra libertado do gênero mortal, ao lado do seu pai Júpiter na cidadela celeste. Mas ao recobrar-se de seu delírio, percebe novamente que está em Traquine. E, voltando-se para seu filho, expõe para ele ao que fora reduzido graças ao presente de sua mãe e que por isso desejava matá-la; que ela merecia morrer pelas mãos do irado Hércules. No entanto, Hilo informa a seu pai que ela já está morta. Trespasseou-se com a espada com suas próprias mãos. Ele esclarece a seu pai que os castigos que está sofrendo não se deve a Dejanira, mas sim ao ardiloso Nesso, que teve sua vingança, pois era seu sangue que estava untado na veste que destruiu seu corpo.

Hércules, diante da situação irreversível, fala para ele que não lamenta mais nada, mas que lhe seja escolhida uma morte ilustre, memorável, indigna dele. Pede para que se corte toda floresta e que o bosque do Eta seja amontoado, para que se forme uma grande pira cuja chama seja capaz de arder o dia inteiro. Hércules dirige-se a Filoctetes pedindo que ele execute esta tarefa. Hércules volta-se para Hilo e faz seus últimos pedidos: para que ele despose Iole. Dito isto, Hércules sai em direção da pira que lhe fora preparada.

No quarto canto, o coro canta e anuncia a morte de Hércules e prevê a apoteose do herói. Implora a Júpiter para que não envie mais feras, monstros e tiranos, mas sim outro Hércules, capaz de libertar das calamidades vindouras.

No quinto episódio, o coro pede para que Filoctetes conte como foi o sofrimento de Hércules e como ele enfrentou a morte.

Filoctetes conta que Hércules lançou-se sobre as chamas, pois elas nada mais significavam para ele. Este era o único mal que ele ainda não havia vencido sobre a terra, e ao vencer o fogo, o teve como seu último trabalho. Do monte Eta, foram derrubados os seus bosques, juntado uma quantidade enorme de troncos de árvores; toda floresta foi amontoadada, levando os seus troncos até os astros, formando uma pira para Hércules. Filoctetes narra que ele, deitado na pira sobre o Eta, lhe deu de presente o seu arco. Em seguida pediu para que preparasse a tocha final e que colocasse a clava junto às madeiras para arder, assim também deveria ser feito com os despojos do monstro de Neméia. Hércules, então, deixa-se carregar para as chamas. Mas seu rosto era de quem se dirigia para os astros e não para o fogo. Mesmo seu corpo ardendo, ainda consolava a mãe e pedia para que ela contivesse as lágrimas. Relata que a morte trouxe-lhe paz.

O coro pergunta a Filoctetes se Hércules colocou-se como suplicante perante Júpiter. Ele responde que o herói permaneceu estendido e seguro de si, elevando a sua prece até Júpiter, para que se a suas glórias que são reconhecidas em todo lugar também o sejam por ele e pede para que seja recebido entre os astros o seu espírito. Filoctetes conta que, em suas palavras, Hércules dizia não temer nada, nem mesmo os reinos sinistros, mas que seria vergonhoso retornar para o local onde habitam os deuses que por ele foram derrotados. E continua dizendo a Júpiter que não soltará mais gemido algum, e, caso contrário, podem entregá-lo novamente aos pântanos do Estige.

Hércules continuava dizendo que este dia provaria que ele era digno do céu. O dia da sua consagração, mais até do que todos os trabalhos que fizeram outrora. Hércules mesmo pegou a tocha para incinerar-se; até mesmo o fogo recuava, mas ele ia ao seu encontro. Colocou-se no meio das labaredas, imóvel e inabalável. Sua face estava tranquila, sem pressa de ser consumido. E ele busca os troncos com o fogo mais intenso e cobriu o rosto com as chamas.

Alcmena, por fim, recolhe as cinzas de Hércules em uma urna. E reconhece, em suas lamentações de luto, que o filho rivaliza em glória com próprio Júpiter.

Após os lamentos de Alcmena, a voz de Hércules, vinda de cima, pede para que tenha fim as lamentações, pois sua virtude já lhe concedeu um caminho para os astros e para junto dos deuses.

Alcmena, desorientada, questiona-se de onde vem a voz de Hércules, e se isso significava que ele havia retornado da morte novamente. Formou-se acima deles a silhueta de Hércules no espaço, falando que não se encontrava nas regiões infernais; que sua parte mortal, seu corpo, fora destruído, e sua parte paterna, dirigia-se para os céus e que agora lhe convém subir para morada celeste. A silhueta de Hércules desaparece. Alcmena reconhece que ele sumiu e se dirigia para os astros, reconhecendo que Hércules tornara-se uma divindade, e que um novo deus deveria ser acrescentado aos templos.

O coro celebra ao final a apoteose de Hércules, que por sua glória conquistou o caminho para os deuses superiores e eleva as suas preces ao novo deus.

Em sua peça *Hércules no Eta*, ao tratar sobre o herói, Sêneca não deixa de apresentar sua visão entre a diferença existentes entre aqueles que ainda se encontram nas condições não condizentes com a virtude, isto é, marcadamente insensatos, como é o caso do primeiro Hércules, do herói míticos dos trabalhos, de sua postura cruel, mas, por outro lado, em sua tragédia também expõe a possibilidade de se optar pelo caminho rumo a sabedoria, num processo educativo marcado pela vontade, por viver segundo a própria natureza e chegar assim na condição de homem ideal, como é expresso pelo segundo Hércules (HELENO, 2006).

O que o estoicismo condenava eram os atos tomados deliberadamente, portanto decididos racionalmente, optando voluntariamente para uma ação equivocada em função de um julgamento errôneo. Nessa condição encontrava-se os insensatos. Por esse critério que estabelecia-se uma distinção entre virtude e vício.

Em *Hércules no Eta*, revela-se também como Dejanira diferente da condição proficiente de Hércules, pois este segue sua trilha em direção a sabedoria. A sua esposa, pelo contrário, é tomada pela insensatez. A caracterização psicológica da esposa de Hércules mostra-se com ele se preocupa não tanto com a ruína de seu esposo, mas, sim, consigo mesma, por temer a perda de seu objeto de amor. Trata-se, portanto, de uma atitude em nada condizente com os sentimentos nem a postura daqueles que iniciaram sua caminhada para o ideal de excelência.

Hércules, em direção ao progresso para alcançar a completa tranquilidade de alma difere de sua esposa, pois mantém-se firme diante dos sentimentos, inclusive, com firmeza não se desespera ao tomar consciência de que é vítima do veneno que destrói o seu corpo, apenas lamenta a princípio para, posteriormente, impassivelmente reconhecer que nada será capaz de fazê-lo sofrer. O herói deu, assim, um importante passo rumo à condição de homem ideal que é conquistada no final da peça.

1.4.3 As troianas

A peça toda se passa em Troia. Os personagens compreendidos na peça são: Hécuba, rainha de Troia e viúva de Príamo; o coro de troianas; o Arauto; os soldados gregos; Pirro; Agamêmnon; Calcante; Andrômaca; Ancião; Ulisses, rei de Ítaca; Astíanax, filho de Andrômaca; Helena; Políxena; um mensageiro.

O prólogo se inicia com Hécuba lamentando-se pela queda de Troia, com o incêndio de toda a cidade (que, mesmo em tal situação, ainda é saqueada pelos gregos). A rainha ainda atribui-se toda a culpa pelo incêndio, constatando que a partir de então Príamo não será digno de ser sepultado naquele ambiente, assim como reclama a forma que as mulheres troianas são distribuídas aos gregos, como suas concubinas: por meio de um sorteio.

Em seguida, a entrada do coro de troianas compartilha da dor de Hécuba e a ela presta apoio. A rainha, então, sugere que todas elas lamentem a vida de Heitor. O coro, por sua vez, começa a lamentar a morte de Príamo que, quando rei de Troia, suportou duas vezes que a cidade fosse ferida pelos gregos, assim como a morte de Hércules.

Hécuba, de prontidão, encerra as lamentações por seu esposo, exaltando sua morte pois ele, naquele momento, livremente dirige-se às profundezas dos manes sem a necessidade de observar as mentiras de Ulisses, tampouco se servirá de troféu aos micenos. O coro finaliza sua fala elevando a imagem de Príamo que, para elas, estaria naquele momento à procura de Heitor, vagando feliz pelos bosques do Elísio.

Logo inicia-se o primeiro episódio com o Arauto reclamando a demora dos gregos de se retirarem do porto. Em seguida, os soldados gregos começam a se indagar sobre o que estaria a retardar seu regresso.

O Arauto, então, passa a explicar o que houve com Heitor: arrastado pelos carros gregos, começou a praguejar contra os opositores. Com isso, os mares acalmaram-se e os ventos suspenderam suas ações.

Na Cena II, Pirro reclama o esquecimento de Agamêmnon em relação a Aquiles, e passa a narrar os ocorridos com outros personagens que da guerra participaram.

Agamêmnon caçoa de Pirro dizendo que a este o ardor paterno arrasta. Ainda complementa sua fala ao mencionar que quanto mais poder se tem, mais deve-se suportar as situações com paciência, e que um vencedor deve fazer um vencido sofrer.

Pirro então dirige uma pergunta a Agamêmnon para saber se os manes de Aquiles não receberão recompensa alguma, e Agamêmnon responde que sim, e que seus louvores serão celebrados a ponto de terras desconhecidas escutarem seu nome, sem a necessidade de mãe alguma ser levada ao sofrimento por derramamento de sangue.

Ambos prosseguem com um diálogo provocativo acerca da guerra, até o final da cena, em que Agamêmnon finaliza a conversa asseverando que poderia reprimir as palavras de Pirro mas, por ser generoso, sabe perdoar até mesmo os cativos.

Na Cena III, Agamêmnon aclama a chegada de Calcante, cujo anúncio é o de que uma virgem deverá ser imolada sobre a sepultura do chefe tessálico, como se estivesse em uma cerimônia de casamento. Durante este processo, Pirro se encarregará de conduzir a esposa até seu pai. Calcante também traz as notícias de que uma das razões que retêm os barcos na costa troiana é a presença de Políxena, cujo neto, filho de Heitor, é demandado que seja atirado da torre mais alta a fim de sofrer a morte, para que o mar se encha com as armadas gregas.

O estásimo que segue a cena indaga-se a respeito da vida após a morte, precedendo o segundo episódio, cujo começo ocorre com as inquietações de Andrômaca a respeito da violência que sofreu pelo filho de Peleu, ao arrastar-lhe os membros em seu carro.

Andrômaca relata sua indiferença em relação à própria vida a partir deste episódio, sendo seu filho sua única razão para ainda não morrer.

Logo o Ancião lhe pergunta se existe algum medo que a oprime, e ela lhe responde que seu medo reside na infelicidade da não terminada destruição de Troia, e passa a relatar-lhe o sonho que tivera na noite anterior. O sonho, segundo ela, mostrava Heitor, seu esposo, arrancando despojos de Aquiles, com o semblante cansado e vencido. Embora assim ele estivesse, ainda foi uma razão para alegrá-la, pois durante o sonho fez a ela um alerta: o de esconder o filho do casal. Andrômaca relata que, depois de acordar, passou a se perguntar onde poderia esconder seu filho, já que a cidade toda já tinha se tornado um amontoado de cinzas.

Ao se perguntar isso, recorda-se que Heitor construiu seu próprio túmulo como se fosse um grande monumento, e assim a esposa passa a conjecturar esconder seu filho nele.

A réplica do Ancião se dá com sua anuência, e ambos começam a planejar como Andrômaca irá esconder o filho. Em seguida, a mãe esconde o filho e tenta acalmá-lo para escondê-lo no túmulo do pai.

Logo após escondê-lo, Ancião sugere que ela se afaste em direção oposta para que os inimigos não desconfiem que ali está o seu filho. Porém, Ulisses está a caminho do túmulo.

A cena seguinte inaugura a entrada de Ulisses na peça, rei de Ítaca, num ato em que ele exige que o filho de Andrômaca lhe seja entregue,

pautando-se nas visões de Calcante, o oráculo, de que Astíanax por ali se encontra, além de a criança representar a causa de a armada ainda estar retida nos portos de Troia.

Andrômaca responde a Ulisses que gostaria muito de estar com seu filho agora, mas que não sabe de seu paradeiro. O rei de Ítaca não acredita em suas palavras e a pergunta onde é que está seu filho. A mãe começa a fazer um jogo de perguntas para tentar dissuadir Ulisses de encontrar Astíanax, e o rei ameaça de obrigá-la a falar.

Ela, por sua vez, não se amedronta diante de sua ameaça e diz que quem se reconforta com a ideia de morte não se sente ameaçada de forma alguma.

Porém, Ulisses apela à sua artilosidade e consegue observar na mãe uma reação inesperada, que denuncia conhecer sim onde é que se encontra seu filho. Mesmo assim, ela insiste em não sabê-lo, então Ulisses prossegue com a exigência do oráculo: a de demolir o túmulo de Heitor de alto a baixo.

Ao se dar conta do que isso pode resultar, Andrômaca continua tentando dissuadi-lo, mas mesmo assim Ulisses permanece firme em seus intentos, dizendo que só irá deixar sua ideia de lado quando a mãe entregar aos gregos seu filho.

Ela percebe, então, que seus esforços são vãos e pede que Astíanax saia de onde está escondido. Com isso, inicia-se a Cena III.

Andrômaca começa a se perguntar quais são os possíveis males que o menino poderia causar aos gregos, e Ulisses prossegue dizendo que sua morte não foi arquitetada por ele, e sim por Calcante. A mãe rebate essa alegação dizendo que esta é, sim, uma maquinação de seu coração.

O rei de Ítaca lhe responde que não tem muito tempo a perder com explicações, e cede um momento a Andrômaca com Astíanax antes de jogarem-no do penhasco.

A mãe, então, despede-se do filho. O filho pede para que dele a mãe tenha piedade.

O terceiro episódio inicia-se com Helena culpando-se pela mentira sobre o casamento com Pirro, e por levar Andrômaca a ser enganada e, em seguida, morta.

Porém, Helena exalta a coragem da irmã de Páris por sua ausência de medo ao encarar a morte, e pede-lhe que tenha calma como cativa pois, para algumas troianas, não foi tão ruim ser escravizada.

Andrômaca se revolta com o que Helena diz e a culpabiliza por todas as desgraças ocorridas ao reino de Troia, alegando que se não fosse graças a seu casamento, nada daquilo teria acontecido. A mãe de Astíanax também zomba do sofrimento de Helena, dizendo que esta não tem nada a perder, e ainda insiste para que Helena conte às troianas o que as espera, a fim de que elas se preparem para suportar a morte.

Helena começa a explicar que Políxena será levada a Elísio e assim se tornará esposa de Aquiles, sendo sacrificada diante de suas cinzas. Então, explica que semelhante destino está assegurado a Andrômaca, a quem Ciro recebeu no primeiro sorteio.

A cena II inicia-se com Hécuba implorando a Pirro que lhe fira o peito.

O mensageiro inicia o êxodo perguntando a quem deve primeiramente contar a desgraça que presenciara. Depois relata que a virgem foi sacrificada e que o menino Astíanax foi atirado do alto da muralha.

Andrômaca pede-lhe que narre detalhadamente os ocorridos. O mensageiro, então, inicia-se com a narrativa da criança que, da única torre que restou de Troia, situada em uma muralha, jogou-se Astíanax, sem demonstrar medo a Ulisses e à multidão que o assistia.

Em seguida, começa a narrar como Hermíone foi levada a seu sacrifício, por Pirro, mas mesmo assim manteve-se corajosa.

Por fim, Hécuba anuncia o fim da guerra de Troia, e o mensageiro as pede que dirijam-se à praia pois a armada está começando a se mover.

Em *As troianas*, Sêneca elabora não somente uma tragédia exemplarmente construída em seus aspectos estéticos e literários, mas também demonstra o que parece ser a sua concepção crítica contra a guerra, as crueldades que nela são praticadas e, de maneira extremamente viva, por meio de suas personagens, mostra a angústia humana e sua condição de impotência diante de seu próprio destino marcado pelo evento trágico (CARDOSO, 2014d).

Sêneca apresenta as suas concepções estoicas, se manifestando pela boca de suas personagens, seja no que se refere à exaltação da liberdade com

a morte, mas também com as suas ideias sobre o poder e a realeza, temas de suma importância e que era do gosto das pessoas pertencentes aos setores privilegiados na Roma de seu tempo.

1.4.4 Fedra

A peça se passa em Atenas, no palácio real. Em frete a este local tem um altar e uma estátua da deusa Diana. As personagens são: Fedra²³, Hipólito²⁴, companheiros de Hipólito, a ama de Fedra, os escravos do palácio, coro de atenienses, Teseu²⁵ e o mensageiro.

No primeiro episódio (prólogo), em seu monólogo, Hipólito faz uma exaltação da natureza. Destaca sua disposição para a caça, arte da qual é perito. Hipólito exorta essa atividade aos seus companheiros, sendo ele quem coordena as caçadas nas regiões dos montes da Ática. Ainda em seu monólogo, Hipólito se mostra devoto da deusa Diana, para quem remete suas súplicas e pedidos.

Fedra, ao entrar em cena, em diálogo com a sua ama se lamenta por ser esposa de Teseu e pela dor que toma conta de si e lhe tira a tranquilidade, pois está loucamente apaixonada por Hipólito, seu jovem enteado. Ela não quer reconhecer como culpa sua o desejo pecaminoso de possuir Hipólito e procura atribuir esse amor a Vênus e Cupido, os quais, para ela, são inimigos de sua raça. Sua ama e confidente da paixão que lhe consome, repreende-lhe de forma incisiva, aconselhando-a para que caia em si, demovendo-a de seus pérfidos desígnios. Fedra então decide colocar um fim na própria vida. Diante dessa situação, a ama não vê outra saída senão tentar ajudar sua rainha a convencer o jovem Hipólito para que ele possa corresponder ao amor de Fedra.

Diante desse amor desenfreado que consome a rainha a ama mostra-se preocupada. Fedra, segundo seu relato, está com a alma inquieta e desgostosa. A rainha é vista por vezes com andar vacilante, quase moribunda, mal se sustentando, desvanecendo-se. A ama a descreve com os olhos

²³ Esposa de Teseu.

²⁴ Filho de Teseu e da amazona Antíope.

²⁵ Rei de Atenas.

cobertos de lágrimas e sem o brilho de outrora. Diante da ama, Fedra, em lamentos, recusa as vestes costumeiras tingidas de púrpura e de ouro, assim como as joias que lhe ornaram e lhe conferem esplendor característico da realeza.

No primeiro canto, o coro aconselha a ama que faça uma prece a Diana, deusa protetora de Hipólito. Seguindo o conselho, ela eleva suas preces à deusa das florestas, pedindo para que Diana dê aos sinistros presságios uma face favorável, se possível desarmar o espírito inflexível de Hipólito para que seu coração se tornasse mais afável.

Ao se deparar com a ama de Fedra diante do altar de Diana, Hipólito a interpele do porquê de ela estar ali invocando a deusa. Diante disso, a ama tenta convencê-lo de que ele deve aproveitar a juventude, pois são os melhores dias que se tem na vida, e para que Hipólito se entregue ao amor, deixando assim sua vida celibatária e de dormir em um leito solitário. O jovem reage com severidade, censurando duramente as palavras da ama afirmando não existir outra vida que deseje mais do que uma vida livre e sem vícios, que só é possível nas florestas, longe da vida urbana. Hipólito revela ainda o seu ódio pelas mulheres, artífices de crimes e que por causa de seus adultérios nações entram em guerra. Não hesita em dizer que despreza todas as mulheres, que as evitará e praguejará contra todas elas.

A rainha ao se aproximar de sua ama e de Hipólito, com a face transparecendo uma palidez mortal, desfalece, mas é amparada por Hipólito. Preocupado, ele pergunta a sua madrastra qual o motivo para o seu desprezo pela vida. No entanto, Fedra não consegue dizer que está apaixonada por ele. Somente confessa que um amor ardente a domina. Hipólito insiste para que Fedra não seja misteriosa, então ela revela seu amor por ele. Hipólito fica atônito com esse amor criminoso que supera até mesmo aquele cometido pela mãe de Fedra, do qual foi gerado um monstro. Fedra tenta tocar Hipólito, que a repudia ferozmente, e, por um instante, cogita em lhe dar uma morte que seria justa aos seus olhos. Entretanto não o faz, abandona a espada cujo toque da madrastra a tornou impura e segue em direção aos bosques, afastando-se do palácio.

Tendo isso acontecido, ardilosamente, a ama articula para que seja ocultado por outro crime: chamando os cidadãos de Atenas e distorcendo a

verdade diz para todos que Hipólito violentou a rainha e fugiu assustado, deixando cair a sua espada, a prova do crime.

Entra em cena Teseu que, diante do palácio real, fala de sua aventura pelo Hades. Lamenta por não ter mesmo vigor de outrora e por sua força que está gasta devido ao esforço para escapar do mundo dos mortos. Saindo do palácio, a ama vai ao encontro de Teseu para comunicar-lhe que Fedra está obstinada a se matar. Surpreso com o desejo de sua esposa, Teseu vai até ela para saber o porquê quer apartar-se da vida, apesar do regresso de seu esposo. Fedra, relutante, procura manter em segredo o motivo. Diante de seu silêncio, Teseu decide torturar a ama para saber o que aconteceu, mas Fedra se antecipa e, mentindo para seu esposo, afirma que foi violentada por seu jovem filho.

Teseu sem suspeitar da trama em curso se questiona por onde anda o jovem de austeridade fingida, cujo despudor se ocultava pela castidade e que conheceu pela primeira vez a virilidade com um crime no leito de seu próprio pai. Dirigindo-se a Netuno, Teseu funestamente pede ao soberano deus do mar que seu jovem filho seja punido com a morte.

A notícia de que Hipólito está morto é trazida por um mensageiro. Teseu, querendo saber como se deu a morte de seu filho, pede para o mensageiro que dê mais detalhes. O mensageiro conta-lhe que Hipólito, após deixar a cidade, se deparou com um ser monstruoso que surgiu das profundezas do mar. Uma imensa criatura, um touro monstruoso de músculos salientes com um pescoço azulado e uma crina verde. De sua traseira, coberta de escamas, arrasta uma enorme cauda. Fazia tremer a terra assustando animais e caçadores, menos Hipólito que o enfrenta. Mas os seus cavalos, assustados e enlouquecidos pelo medo do monstro, perdem o controle. Hipólito, atrelado ao carro, é arrastado e arremessado entre as rochas e arbustos; tem o corpo desfigurado e dilacerado em pedaços, deixando um enorme caminho de sangue. Alguns companheiros de Hipólito trazem para Teseu pedaços do corpo que foram recuperados para que sejam levados para a pira fúnebre.

Completamente fora de juízo, Fedra chora copiosamente diante dos restos do corpo desfigurado de Hipólito, segurando com as mãos a espada do jovem. Inquieto, Teseu lhe questiona porque chora diante do odiado corpo. Fedra se lamenta por ter provocado essa desgraça e decide livrar-se de sua

vida, livrando-se assim também do crime da qual é culpada. Vê na morte o único alívio para o amor perverso que maculou o leito do esposo. Dirigindo-se a Teseu conta-lhe toda a verdade, de como Hipólito era inocente das acusações e de como o incestuoso crime fora concebido no seu coração insano. Fedra trespassa-se com a espada, tirando a própria vida.

Lamentando-se diante da revelação da verdade ocorrida, Teseu condena-se como criminoso por ter tirado a vida de seu filho inocente. Implora aos deuses por um suplício eterno no fundo dos abismos, pois não se acha merecedor de um fim fácil, revolta-se porque suas preces não são atendidas. Aconselhado pelo coro, prepara as exéquias de Hipólito, reunindo os seus pedaços e ordenando para que a pira real seja preparada. Para Fedra, algo desprezível: ordena que seu corpo seja sepultado numa cova profunda para que a terra pese sobre a sua cabeça ímpia.

Para Sêneca, e como fica explícito na tragédia em questão, o amor irracional é considerado uma loucura, uma doença da alma que acaba refletindo exteriormente na face daquele que é por ela dominado.

Em *Fedra*, Sêneca apresenta sua concepção estoica sobre o amor. Não se condenava, evidente, o amor que uniam homem e mulher e as relações que ligavam os familiares entre si, mas, sim, o amor irracional, que deveria ser repellido na medida em que dominaria a pessoa e a levaria a prática de ações contrárias à razão, aproximando-se da loucura (PIMENTEL, 1993).

Sêneca, faz desta peça um instrumento exemplar ao explorar o mito da rainha cretense para mostrar como é o amor vicioso e pautado no erro e na irracionalidade. Esse amor que necessariamente deve ser evitado é caracterizado como loucura e doença, enquanto uma força destruidora, sendo, portanto, algo sacrílego (SOUZA, 2003).

1.4.5 Édipo

A história se passa em Tebas, em frente ao palácio real. As personagens são: Édipo²⁶, Jocasta²⁷, Creonte²⁸, Tirésias²⁹, Manto³⁰, Velho coríntio³¹, Forbas³², mensageiro, coro de cidadãos tebanos, servos.

²⁶ Rei de Tebas.

²⁷ Esposa de Édipo.

No primeiro ato, Édipo lamenta-se da peste que assola a cidade, e, observando o fim da noite e o começo do dia, teme pela carnificina que será revelada. Ele se questiona se o poder real alegra alguém, pois quem está nas altas posições sempre é golpeado com mais força pela fortuna. Proclama que os deuses são testemunhas de que sua ascensão ao poder se deu pelo acaso. Édipo afirma que chegou a esta posição porque fugia do Oráculo Delfos que o advertiu que ele cometeria um nefando crime: assassinar o próprio pai e corromper o paterno tálamo desposado a própria mãe.

Voltando a falar sobre a peste que assola a cidade, o rei Édipo entristece-se porque ela está assolando a todos, não escolhendo jovens, adultos e idosos; ninguém é poupado. Até os funerais carecem de lágrimas, tamanha a extensão do mal. Relata que chegou ao ponto de que aqueles que levavam os cadáveres para pira incinerar, logo depois também tombavam mortos. Édipo roga para que tenha a sua morte antecipada porque não quer ver a ruína da pátria e nem se tornar o último morto de seu reino.

Jocasta, ouvindo as palavras de Édipo, o repreende de suas queixas, pois não considera tal postura digna de um rei. Ela se justifica dizendo que ao governante caberia suportar as adversidades e por mais que a situação fosse incerta ele deveria resistir de pé firme e com coragem.

Édipo irrita-se com Jocasta e fala que nenhuma acusação de covardia deveria recair sobre ele, pois se precisasse até mesmo os gigantes ele enfrentaria; e que ele deveria lembrar que, como ocorreu outrora, ele enfrentou a monstruosa Esfinge, com sua mortal ameaça e suas frases obscuras, ele a enfrentou e a venceu, decifrando o seu enigma.

O primeiro canto do coral faz eco aos lamentos de Édipo, lamentando-se por todos estarem sendo abatidos por um cruel fado, juntando-se incontáveis cadáveres. Até mesmo animais definham. Durante o sagrado abate, pelo golpe não verteu sangue, mas um pus torpe que maculou a lâmina. A negra morte estende seus braços a tudo. O barqueiro do Estige tem os braços fatigados de tanto esforço. Descreve os mortos pela peste, pelo seu aspecto horrível.

²⁸ Irmão de Jocasta.

²⁹ Um adivinho.

³⁰ Filha de Tirésias.

³¹ Mensageiro de Corinto.

³² Pastor dos rebanhos reais de Tebas.

Manchas espalham-se pela pele, eleva-se uma exalação ardente da cabeça e incha as faces com abundante sangue, pinga um negro sangue pelo nariz, as veias se rompem, não havendo outra saída que não seja rogar pela morte.

O segundo ato tem início com a chegada de Creonte. Édipo, ao vê-lo se aproximar, ainda se lamentando pelo horror que assola a cidade, pergunta ao irmão de sua esposa se tem alguma notícia para despertar a esperança. Creonte fala que um oráculo dúbio transmitiu respostas enigmáticas. E Édipo insiste para que ele diga mesmo assim. Creonte então revela que segundo o oráculo délfico não haverá o fim da peste até que seja exilado o assassino do rei Laio. Então, Édipo pede para que revele seu nome, para que, enfim, possa pagar pelo seu crime. Mas, como é dito, não se sabe quem é o assassino. Édipo, então, dirige-se aos deuses, pedindo para que o assassino não tenha tranquilidade em seu exílio, que ele unia-se a uma mulher num casamento vergonhoso e tenha uma prole ímpia e, além disso, que ele mate o próprio pai.

Voltando-se para Creonte, Édipo pergunta a ele como se deu a morte de Laio. Creonte relata que foi quando o rei estava dirigindo-se para os bosques da sacra Castália, no local onde a estrada se divide em três em direção aos campos; um deles para a Fócida, um outro para as terras de Sísito, o istmo de Corinto, e o outro caminho para Tebas. Neste local foi que ocorreu o misterioso assassinato, quando o rei foi atacado por um bando de salteadores.

Chamado pelo oráculo de Febo, Creonte reconhece Tirésias e Manto, sua companheira.

Édipo pede para Tirésias que, com suas capacidades, possa descobrir quem deve ser penalizado.

Tirésias, incapaz de enxergar, pede para seja trazido ao altar um touro e uma novilha para serem sacrificados e que Manto possa revelar os sinais manifestos. Estando providenciados, Manto avisa que já lançou o incenso nos fogos sagrados dos deuses celestes e que a chama se mostra incerta, alternando-se em cores e dividindo-se em duas partes; depois, em densa fumaça oculta as coisas. Tirésias, atônito, não compreende porque os deuses ora quer que o mal seja revelado, mas ora quer que seja ocultado. Na condição do rito, Manto relata que a novilha lançou-se contra o ferro e caiu com um só golpe, mas o touro recebeu dois ferimentos e com dificuldade expira a alma relutante. Tirésias pergunta como o sangue jorra das vítimas. Manto, então, fala

que pela ferida da novilha o sangue jorra abundantemente, enquanto do touro é exíguo. Enquanto manipula e faz a inspeção das vísceras dos animais, Manto se espanta pela forma incomum do que como estão dispostas, pelos indícios que revelam. Fica horrorizada quando um feto, na novilha, também está posicionado num local estranho e não no de costume. E para a manipulação das entranhas quando as duas vítimas, disformes e mutiladas, erguem-se e mugem.

Édipo exige uma resposta de Tirésias, sobre o que estes sinais significam. Mas ele lamenta-se, e afirma que de outra forma deverá ser revelado o nome do assassino. Quem o rei Laio deverá ser invocado do reino de Plutão e indicar o autor do crime. Pergunta para Édipo quem ele enviará para participar do ritual: ele indica Creonte para os auxiliar em tal tarefa.

O segundo canto coral é um hino de louvor aos feitos de Baco.

No terceiro ato, Édipo encontra-se com Creonte, que demonstra aflição, e pergunta qual a revelação, quem perderia a cabeça para aplacar os deuses. Creonte admite ter medo de revelar quem é o culpado pela morte do rei Laio e que não deseja falar. Édipo, então, ameaça torturá-lo, caso não conte a verdade.

Creonte relata que em um negro bosque distante da cidade, no local onde havia um pinheiro de espessa sombra, pelo qual não passa a luz do sol, há água enregelada por frio eterno e estagnada; ali Tirésias fez um ritual, sacrificando ovelhas e vacas de pelos negros. Evoca Plutão e profere versos mágicos. Creonte, estupefato, afirma que todo o bosque horrorizou-se, a terra recuou e gemeu, ao abrir uma fenda e a comunicação com o mundo dos mortos. Até mesmo Manto ficou estupefata. Entre os mortos, enfim, ressurgiu Laio, horrendo, com os membros banhados em sangue e os cabelos desgrenhados, cobertos de horrível imundice. Creonte descreve a sua visão, de como Laio relatou que a peste que assola a cidade se deve a um crime, de um rei cruel, que ocupa o trono pelo assassinato e o tálamo infame de seu pai; que aquele que o assassinou, sendo seu filho, fecundou na mãe rebentos ímpios, gerando irmãos para si próprio. E enquanto ele, o autor do crime, não for exilado, a destruição, a peste e a morte não cessarão.

Após a revelação, Édipo se diz não acreditar que tenha feito o que temia fazer. Pois acredita ser filho de Pólipo e Mérope. E acusa de estar sendo vítima

de uma conspiração pra destroná-lo. Creonte o rebate afirmando que sempre fora fiel a sua irmão e a Édipo. Mas Édipo ordena para os seus servos que prendam Creonte.

No terceiro coro, canta-se o fato de que antigas iras dos deuses perseguem os labidácidas.

No quarto ato, Édipo confessa que seu espírito está tomado de preocupações e medos. Que o julgam por ter matado Laio, mas que recusa a aceitar. Mas, por outro lado, se lembra que há muito tempo, quando era jovem, matou um homem soberbo em uma estrada a caminho da Fócida. Vendo Jocasta se aproximar, pergunta para ela qual era a idade de Laio quando foi morto e aproximadamente quanto tempo. Ela responde que perto da velhice, há dez colheitas atrás. Édipo fica inquieto, pois coincide com o evento passado do qual participara.

Um velho coríntio entra em cena e comunica que Pólipo, a quem Édipo acredita ser seu pai, está morto, em decorrência da velhice. Édipo lamenta o ocorrido, mas sente-se aliviado por não ser o assassino do pai, como preveria o oráculo délfico. Mas recusa-se a voltar, pois ainda teme desposar a mãe. Nisso, o velho coríntio o corrige, pois Mérope, segundo ele, não fora sua genitora. Convence Édipo de tal fato, pois afirma que ele mesmo o teria recebido de um pastor, ainda bebê, e levado até Mérope para ser criado como seu filho; o velho descreve inclusive uma marca que possuía nos pés, perfurados pelo ferro. Édipo ordena que tragam Forbas, velho pastor que há muitos anos comanda os rebanhos reais. O velho coríntio diz para Édipo que, apesar da dificuldade de relembrar o pastor, este não lhe é estranho. Então, Édipo pergunta se Forbas havia entregue ao velho um menino, mas o pastor se recusa a lembrar. Então o rei o ameaça; com isso ele confessa a verdade, mas que acreditava que o menino não iria sobreviver, pois estava com os pés trespassados por um ferro, com uma infecção que o devastava.

Édipo, atormentado, pede para Forbas que revele quem era o menino. Diante da recusa em responder, o rei o ameaça de torturá-lo. Então Forbas revela que o menino era filho de Jocasta. Ao tomar ciência de toda a verdade, Édipo, transtornado, conclama que algo digno de seus crimes lhe seja imputado.

O quarto coro canta os riscos de manter posições altas. Diz que uma vida melhor é preferível: tece elogios a uma vida modesta, pois tudo o que excede a medida pende para um terreno instável.

No quinto ato, um mensageiro relata que Édipo reconhece a sua culpa e condena a si mesmo. Descreve a imagem do rei: tomado por terrível furor, olhos ameaçadores, lamentando-se e com um gélido suor escorrendo pelos membros. Segundo o mensageiro, Édipo em profundo sofrimento fala para si mesmo que deveria escolher uma morte lenta; e que seu olhos, que viram Jocasta como esposa, deveriam ser vazados. O mensageiro descreve a cena de autopunição de Édipo: irado e feroz, com as próprias mãos arranca o olhos, com as unhas lacera profundamente os cavos recessos dos olhos e as esvaziadas cavidades; e mais uma vez encoleriza-se. Aparentando um ser monstruoso, tem o rosto banhado de horrendo fluxo e copioso sangue das veias. Por fim, Édipo suplica aos deuses que, agora que fez-se justiça, que fosse poupada a pátria do suplício que a destruía.

No quinto canto, o coral fala de como os homens estão sujeitos a fados que não tem como evitar, numa tentativa de desculpar Édipo de seus crimes.

Édipo acredita que agora, condenado a vagar no escuridão, cumpriu o dever para com o seu pai.

O coro comunica a entrada de Jocasta, que está tomada pela fúria e pelo medo.

Jocasta volta-se para Édipo e pergunta como deveria chamá-lo, se de filho ou de outra forma; e porque ele desvia a sua face dela. Édipo fala para Jocasta que ambos deveriam separar-se, mas ela o alerta de que a culpa foi do destino e ninguém pode ser responsabilizado por isso. Mas Édipo pede para que seja cumprido seu desejo.

Jocasta, à parte, indaga-se por que o coração está entorpecido; se ela é cúmplice de tamanho crime deve ser punida, pois toda a dignidade das leis humanas se desfez, por sua relação incestuosa. E sua punição deveria ser a morte. Volta-se para Édipo e fala que se ele é parricida, ainda falta uma tarefa, e pega-lhe a espada. Jocasta, conversando consigo mesma, procura a melhor forma de cessar seu sofrimento, que seria golpear o ventre que portou o marido e o filho. Assim ela o faz, e se suicida.

O coro confirma a morte de Jocasta. Édipo, então, lamenta-se, pois além de parricida também fora o causador da morte da mãe. Com o corpo mutilado, cego, Édipo caminha apressado para o exílio.

Em peça *Édipo*, o protagonista é um rei tirânico, condição da qual se orgulha. Na condição em que se encontra, tomado pelo medo, Édipo torna-se incapaz de ver e compreender como viver, mesmo ainda não estando cego. Suas ações são típicas dos insensatos, ou seja, em nada se assemelha, de fato, com o que se espera do sábio estoico. Tem dificuldades em saber como proceder, tendo que lidar com este sentimento aterrorizante (DUARTE, 2011).

Pode-se depreender pela confusão e instabilidade que caracteriza Édipo, que ele deixou-se dominar pela irracionalidade, causando-lhe uma angústia da qual expressa com intensidade e que contamina todo o ambiente do qual faz parte (SANCHES, 2014).

Sêneca apresenta as características de Édipo com os excessos típicos dos seus heróis caídos. Consumido por um momento de cólera, completamente atormentado pelos crimes cometidos, e pune a si mesmo arrancando os próprios olhos.

A aparência grotesca de Édipo, que é possível de visualizar pelo texto dramático de Sêneca, chama a atenção não somente pelo seu aspecto de monstruosidade física, de um homem com os olhos perfurados, com o rosto desfigurado e marcado pelo sangue que brotam de suas feridas. Sem dúvida, a monstruosidade destaca-se ainda mais por seu aspecto psicológico, do herói atormentado, esmagado pela certeza de que seus crimes incestuosos o colocaram em uma condição além do natural. Mesmo sem saber que matou o próprio pai e casou-se com Jocasta, de quem ele é filho e esposo, e de seus filhos, de quem ele é pai e irmão ao mesmo tempo. Édipo, por mais que tenha praticado essas monstruosidades sem intento, não diminui seu sentimento de culpa, pois, em sua insensatez, mesmo conhecedor da sina que a ele estava vaticinada antes de cometer os seus crimes: não hesitou em assassinar um homem mais velho, com idade para ser seu pai, e casou com uma mulher com a idade para ser sua mãe (SANCHES, 2012).

O herói de Sêneca sabe que não zombou apenas do destino dos deuses, mas agiu como uma pessoa abominável, por isso seu aspecto desumano que reconhece em si mesmo.

Percebe-se um Édipo completamente assolado pelo medo, verdadeiramente horrorizado, e quando toma consciência dos atos que cometeu, de sua transformação em um monstro pelos crimes nefandos, torna-se um exemplo, do qual Sêneca explora e apresenta para o seu público, do que acontece com aqueles se tornam enfermos, que não controla as paixões, que estão com a alma adoecida e que terão invariavelmente um trágico fim.

1.4.6 As *fenícias*

Os personagens da peça são Édipo, rei de Tebas; Antígona, filha de Édipo e de Jocasta; o primeiro mensageiro; Jocasta, mãe e esposa de Édipo; o segundo mensageiro; uma das filhas de Jocasta; Polinices, filho de Édipo e Jocasta; Etéocles, filho de Édipo e de Jocasta.

A peça ocorre em algum lugar próximo a Tebas.

Na Primeira Parte, na Cena I, Édipo pergunta a Antígona o porquê de ela sempre o conduzir pelos caminhos certos e lhe faz o pedido para que deixe de fazê-lo, para que ele possa rumar sozinho à morte, no lugar onde deveria ter morrido quando recém-nascido. Em sua fala, o rei de Tebas demonstra-se inquieto sobre seus crimes, dizendo que não pode mais cometer crime algum, e ao mesmo tempo afirma poder fazê-lo, prevenindo sua filha, virgem, para afastar-se dele pois, depois do ocorrido com Jocasta, ele teme qualquer coisa que possa acontecer.

Sua filha rebate suas lamentações alegando que nada arrancará sua companhia dele, e que a disputa pelo reino de Tebas deve ficar entre seus irmãos, pois o que há de mais supremo do reino ela já possui: seu pai; e, nos versos seguintes, Antígona arrola as possibilidades que a faria estar junto de seu pai, sem nunca abandoná-lo, e sugere a ele que não se deixe vencer pelas desgraças.

O rei tebano, então, se pergunta de onde é que surgiu um ser tão distinto como aquele que o guia, e, reconhecendo as peças que o destino lhe prega, insinua que se algo de bom nele surgiu, certamente será para levá-lo a suas misérias. Édipo insiste que a morte é o caminho mais viável a se percorrer, preferindo ser condenado a ela, em vez de dela arrancado, suplicando à filha que lhe prepare as chamas de uma fogueira para que nela

possa se atirar, a fim de encontrar sua liberdade, ou que então ela o leve a algum lugar onde haja satisfação a quem morra.

Continua Édipo a suplicar pela morte de quaisquer maneiras, a fim de cumprir com aquilo que prometeu a seu pai, Laio: uma homenagem funerária.

Antígona implora ao pai que tranquilamente a escute, pois seu único intento é o de demonstrar que ele, depois de tudo que passou, não precisa sofrer mais do que já sofreu, pelo fato de ele ser inocente, e pergunta ao pai de quem ele realmente foge.

O pai responde que ele foge de si mesmo, por ser consciente de todos os crimes que cometeu, e persiste na ideia de morrer.

Em seguida, Édipo ressalta que já é de seu conhecimento o destino de seu reino, uma vez que ninguém conseguirá assumi-lo sem o sangue maldito, já que não há mais fidelidade ao pacto por um de seus filhos ser o legítimo a governar Tebas, enquanto o outro se recusa a ceder o trono, tudo isso graças à desgraça de por Édipo terem sido gerados.

Com esse motivo, Antígona tenta convencer o pai de que ele deve permanecer vivo para moderar seus filhos, sendo o rei de Tebas o único capaz de afastar a guerra que se aproxima.

Édipo, então, faz sua réplica dizendo que nada é capaz de convencê-los a parar, pois são conduzidos pela ira e, por terem nascido de um crime, nada poderia demonstrar que o que eles estão a cometer também seja um ato de violação às leis, razões pelas quais o pai de Antígona insiste em procurar a morte próxima, pois ninguém é mais culpado do que ele quanto a isso. Assim, enquanto ela chora abraçada a seus joelhos, ele explica a ela que o único meio de ser vencido é que ela atenuar seus sentimentos, e que qualquer ordem que ela lhe der, ele seguirá à risca.

Ao se iniciar a Cena II, o primeiro mensageiro anuncia a Édipo que, tendo em vista a guerra entre seus dois filhos, Tebas necessita de sua ajuda para afastar sete exércitos que cercam suas muralhas, impedindo Édipo, igualmente, da ocorrência de outro crime.

Então Édipo responde que seus filhos procuram aproximar-se de seus exemplos, pedindo a Antígona que ateie fogo em Tebas, arrasando todos os muros da cidade.

Na Segunda Parte, na Cena I, Jocasta se culpa por ter gerado filhos criminosos que estão a guerrear pelo trono de Tebas. Ela, como mãe, se pergunta o que pode fazer em sua condição, sendo que o que ela desejar a um dos filhos, fará mal a outro, e vice-versa.

O segundo mensageiro, então, pede para que a rainha deixe de se queixar e que faça alguma coisa a fim de findar a guerra que se aproxima, utilizando-se do papel de mãe que ocupa.

A filha de Jocasta, então, tenta apressar as ações da mãe para afastar a guerra. A mãe se compromete a se colocar entre os dois filhos, e que testemunhará o primeiro crime se algum deles vier a cometê-lo contra ela.

Na cena seguinte, o segundo mensageiro narra a ida de Jocasta até o centro da guerra, paralisando a guerra em ambos os lados, dando a entender que a paz naquele momento se demonstra favorável.

A terceira cena é iniciada com Jocasta pedindo a ambos filhos que contra ela as armas e as chamas lhe sejam lançadas, e, em seguida, pergunta se eles podem colocar suas armas de lado, uma vez que os crimes que foram ocasionados pela Fortuna é a verdadeira razão que se coloca entre eles.

A rainha de Tebas suplica que seus filhos deem fim à guerra, e assim se dispõe a abraçar um deles.

Polígenes lhe responde que, depois dos exemplos de seu irmão, de nada vale a lealdade de uma mãe.

Jocasta, então, insiste que Polígenes não tome nenhuma ação abrupta e permaneça como está, pois ela teme tanto a um quanto a outro, por ambos.

Polígenes recusa-se a acatar quaisquer argumentos que Jocasta exponha para dissuadi-lo de continuar com a guerra, pois não lhe apetece habitar o reino da escravidão sob o jugo de um sogro dominante.

A rainha de Tebas aconselha ao filho que pense acerca dos males que essa guerra pode trazer, alertando-o que estar junto a seu irmão é mais viável que obtenha o reino para si por meio de um crime.

Polígenes reclama a falta de castigo que o irmão irá levar, e a mãe o responde que sua pena será a de reinar Tebas, pois nenhum rei tebano ficou realmente impune em toda a sua descendência.

Etócles diz preparar o irmão ao exílio, complementando que pelo poder ele gostaria de entregar às chamas a pátria, os penates e a esposa - Jocasta

assim lhe pergunta, e ele dá sua anuência - dizendo que o reino assim o merece.

Em *As fenícias*, Sêneca procura caracterizar as suas personagens enquanto figuras com uma capacidade expressiva significativa, o que ajuda o leitor a se dar conta com certa facilidade do caráter e da personalidade dessas figuras. Assim como isso é evidente em toda sua obra trágica, mesmo *As fenícias* sendo uma tragédia incompleta, essa característica do drama trágico senequiano de forma alguma fica comprometida. Vemos como ele nos apresenta personagens vivas, com traços marcantes e dotadas de uma complexidade e força que faz com que tornem-se uma rica fonte para análise psicológica (CARDOSO, 2014a).

As personagens de Sêneca possuem uma grande força, exibindo-se enquanto figuras dotadas de um forte caráter, procedendo, em determinados momentos, de forma excessiva. Isso marca o tom de suas peças, com figuras essencialmente trágicas. Édipo, uma das principais personagens de *As fenícias* é exemplo disso e seus exageros são evidentes no primeiro fragmento da tragédia (CARDOSO, 2015).

Na segunda parte da peça, a figura mais imponente é de Jocasta que, ao ser informada da luta que está próxima, busca a todo custo impedir a guerra entre os dois filhos. Etéocles e Polinices figuram como duas personagens marcadas pela ambição desmedida pelo poder. Filhos da relação incestuosa de Édipo e Jocasta, os dois irmãos prometem travar uma luta pelo poder de Tebas, mas, como alerta o pai-irmão, esse conflito não correrá sem o derramamento de sangue. Ambos preferem as armas, a ação fratricida e a destruição da cidade do que agir racionalmente e evitar uma catástrofe maior.

1.4.7 Agamêmnon

A história se passa diante do antigo palácio dos Pelópidas, em Micenas, no local onde ocorreu o macabro banquete oferecido por Atreu a seu irmão Tiestes, no qual foram servido as carnes e o sangue crianças misturado ao vinho.

As personagens são: Agamêmnon, Egisto³³, Cassandra³⁴, Clitemnestra³⁵, Electra³⁶, Ama³⁷, Estrófió³⁸, Orestes (calado)³⁹, Pílates (calado)⁴⁰, Espetro de Tiestes, coro de micênicas ou argivas, coro de troianas, servos de Egisto, soldados de Agamêmnon.

O primeiro ato da peça, inicia-se com o surgimento do espectro de Tiestes, vindo dos infernos. Ele se espanta, ao se dar conta de que encontra-se no lar fraterno, antiga casa de Pélope. O espectro comenta que neste trono sentam-se reis soberbos. E ao deparar-se, no palácio, com o local onde são ofertados os banquetes, estremece de medo e deseja recuar, perguntando-se se não seria melhor permanecer junto ao guardião do Estige, o cão de três cabeças. O espectro indaga-se que talvez fosse melhor ficar naquele local onde um criminoso, mesmo com sede, quando busca as águas, estas saem em fuga, e que os lábios permanecem sedentos. Lamenta-se ao reconhecer que venceu a todos com seus crimes; pelo irmão, sepultou dentro de si os três filhos, mas não parou por aí, pois ousou outro crime, ao desposar de forma nefanda a própria filha, a qual, assim como ele, carregou um pesado ventre, digno do próprio Tiestes. Por essa união, mesclou filhos com netos.

Além disso, o espectro comunica que um oráculo previu que o rei dos reis, chefe entre os chefes, Agamêmnon, ao voltar vitorioso de Troia, ofereceria o pescoço a sua esposa. E por conta disso, uma outra vez, o palácio seria manchado com sangue. O crime já estava perto e o festim mortal aproximava-se; graças a Egisto, amante da rainha, partícipe, pois trazia em si a causa de desgraças, pois era filho de Tiestes.

No primeiro canto, o coro de argivas reflete sobre o poder, de como a fortuna é enganosa para os reinos e de como aqueles que estão em posições elevadas vivem de incertezas. Todos que tem o cetro nas mãos, sem repouso, jamais desfrutam de um dia sem susto, e a inquietude os fatiga, pois vivem com o coração aflito. Os reis, em sua corte, estão sempre sujeitos a uma sorte instável; e apesar de desejarem ser temidos, o seu repouso noturno é marcado

³³ Filho de Tiestes.

³⁴ Escrava de Agamêmnon.

³⁵ Rainha, esposa de Agamêmnon.

³⁶ Filha de Agamêmnon e Clitemnestra.

³⁷ Criada de Clitemnestra.

³⁸ Rei da Fócida, casado com uma irmã de Agamêmnon.

³⁹ Filho de Agamêmnon e Clitemnestra,

⁴⁰ Filho do rei Estrófió.

por um sono inquieto. O coro exprime que os palácios são marcados por um crime atrás do outro, sempre expostos às armas ímpias e que a lealdade conjugal não se faz presente nas cortes; aquele que para o alto a fortuna levou, ela também há de arruiná-lo. Porém, mais tranquila e longeva, é a vida de quem goza de hábitos modestos; feliz, portanto, é da multidão mediana.

No segundo ato, Clitemnestra apresenta uma postura insensata, dominada pelo vício. Ela, mesmo dizendo ansiar por conselhos certos, reconhece que esta via está fechada, que se antes pudera manter o leito conjugal puro, mas, que agora, a honra, o afeto, a lealdade e a confiança se perderam. A rainha fala que a via dos crimes com crimes se guarda e procura fortalecer em si mesma, em sua mente, com os ardis de mulher. Pergunta-se se seria o caso de escapar com seu sócio em crimes da corte de Micenas, mas, repentinamente reflete não ser este o caminho, pois um crime digno dela seria a melhor saída.

Sua ama, preocupada com a rainha, pede para que ela refreie os impulsos de sua alma túrgida e não execute os planos pérfidos que, em silêncio, está engendrando. Relata que seu rosto denuncia que nela está ausente o bom senso. A rainha fala para sua ama que o seu coração está consumindo por chamas, atacado pela dor, medo e ciúme. Reconhece que esses ardores a levam a dar livre curso a sua ira e que em seu caso, de uma alma errante, o melhor seria deixar que as coisas fluam ao acaso.

Mas sua ama tenta convencê-la do contrário. Orienta para que ela oculte sua culpa e seja paciente; e fala para Clitemnestra que ela está sofrendo pelo primeiro crime, de sua infidelidade, e, não satisfeita, ainda quer tramar um novo crime. Clitemnestra em sua resposta a ama, afirma que é de grande inépcia moderar-se na maldade. E é retrucada pela ama, que a alerta de que ela perderá o título de esposa. Mas a rainha diz que já é viúva há dez anos, que a filha fora sacrificada pelo esposo, e que em sua casa os crimes sempre vencem. Informa para ela que o esposo, ao arrasar Troia, traz consigo uma cativa como troféu, tornando-se genro de Príamo. Por isso, encoraja a si mesma em apressar-se no empreendimento de uma árdua guerra, expondo toda sua fúria. Deparando-se com o estado em que se encontra Clitemnestra, a ama insiste que ela refreie o seu ímpeto e medite no que está tentando.

Egisto entra em cena, refletindo que a hora que ele mais temia havia chegado, mas, no entanto, não poderia mais recuar. Pelo crime do qual ele havia participado, cúmplice da infidelidade da rainha, a sua destruição era o caminho um caminho inevitável; por isso era preciso agir com hostilidade. Dirige-se, então a Clitemnestra e fala para que ela apenas deveria segui-lo em seu intento e que o chefe indolente iria pagar com o sangue. No entanto, percebe que ela está tão trêmula e vacilante.

Clitemnestra confessa estar arrependida e que o amor conjugal a demoveu de seus intentos; pede para que ele reconsidere, para que assim pudesse ressurgir a boa-fé, na medida em que o caminho da ação reta nunca é inoportuno, e quem se arrepende de um erro pode ser considerado inocente.

Surpreso, Egisto procura convencê-la a continuar com os planos de matar Agamêmnon; opina que não se pode esperar fidelidade dele. Fala que foi impiedoso até mesmo contra os seus pares. Argumentou que Agamêmnon partiu para Troia como rei de Micenas, mas que retornará como tirano, pois o êxito inflama almas. Ele ainda não deixou de ter ao seu lado a grei de amantes. Egisto pergunta para Clitemnestra se ela suportará uma sócia em seu leito conjugal.

Clitemnestra tenta resistir e o questiona do por que continuar incitando a sua ira. Que aos vencedores era permitido ter escravas, e isso não deveria ser preocupação de uma esposa. Exemplifica com o caso de Menelau que se uniu novamente com Helena, depois de perdoá-la. E que seus crimes, como esposa, são secretos, sendo conhecidos apenas por uma confidente. Egisto retruca-lhe ao dizer que a lealdade nunca é permanente entre as portas do palácio.

A ama intervém num diálogo como Egisto, repreendendo-o, pois, uma vez o pudor de outrora retornará novamente na alma da rainha, ele a todo custo procurava confundi-la, dando maus conselhos. Então, provocativa, a ama coloca em dúvida se a rainha abandonaria de fato o seu esposo, rei dos reis, para unir-se com ele, um exilado.

Egisto retruca dizendo-lhe que ele é filho de Tiestes. Apela para Clitemnestra dizendo que o exílio para ele não era novidade e, que se a rainha assim o desejava, ele deixaria a casa ou abriria com o ferro seu peito oprimido pela dor.

O coro de argivas conclama a festejar e celebrar, pois a paz está refeita, sendo possível relaxar a corda do arco e depor do ombro a aljava. É tempo de cantar, pois Agamêmnon colheu a vitória. Entoa um cântico em homenagem a Apolo, Juno, Minerva e Júpiter. Por fim, anuncia a chegada de Eurílates.

No terceiro ato, em diálogo com Clitemnestra, Eurílates anuncia que depois de uma longa demora, enfim, Agamêmnon regressa vitorioso. Sua mensagem é motivo de felicidade; e ela pergunta por qual rota regressa o esposo há dez anos ausente: se por terra ou por mar. Eurílates informa que o rei retorna ileso e inigualável em sua fama, sendo aguardado, ansiosamente, no porto, o seu regresso.

Ao ser questionado por ela sobre os demais, o mensageiro diz que o destino dos demais está marcado por incertezas, pelos tormentos do mar incerto. As esquadras dos navios aliados, não podiam ver um ao outro, sendo mais sofrido e desastroso o regresso por mar do que a própria guerra; retornando, por conta disto como vencidos, sendo poucas naus tendo saído vencedoras. Clitemnestra exige saber, entre notícias alegres e ao mesmo tempo tristes, o que ocorreu durante o regresso marítimo.

Em seu relato, Eurílates anuncia que depois de dividido os espólios, lançar-se ao mar buscaram apressados os guerreiros. A régia nau indicava a rota pelo qual os mil navios iriam regressar. O início suave levou os barcos, com ondas de leve agito e tranquilidade. E sem perturbações afastou-se da derrotada Ílio, até o ponto em que as terras que ficaram para trás tornaram-se irreconhecíveis. Mas foi durante o anoitecer que a tranquilidade permaneceu. Os ventos por um certo tempo já não sopravam mais e as velas estavam paradas. Percebeu-se, então, uma onda inflada indicando os ventos que iriam enfrentar; a lua e as estrelas desapareceram; surgiu um denso nevoeiro extinguindo toda luz, confundindo mar e céu. Um turbilhão contorce o mar e a chuva aumenta as ondas. O negro caos fazia crer que o mundo inteiro estava sendo arrancado e desfigurado, e do próprio céu aberto os deuses despencavam. Era impossível enxergar ou ver o mal do qual estavam perecendo, pois as trevas oprimia os olhos com uma noite infernal. Chamas caíam dos céu, de fulgidos raios atroz. As esquadras eram atingidas, o mar abria-se e arrasta tudo abaixo engolindo e encobrendo com imensa vaga a esquadra; destroçando-a, sem que os mastros e remos pudessem resistir. O

horror tomava conta de todos os nautas, e em seu assombro os remos escapavam às mãos, ao ponto de felicitarem quem de Troia não regressou, pois pereceram em luta e seriam eternizados em sua fama. Não conseguiam prosseguir. Palas e Netuno os faziam naufragos. Os barcos em água rasa, falsa pelos vaus de abrolhos, encalhavam, presos nas rochas. Destroçavam-se. E aqueles que conseguiam recuar, acabavam colidindo com os outros, em mútua destruição. Somente com a luz o furor teve fim, depois que Ílio fora expiada.

O coro de troianas, em seu canto, profere que para certos males tem-se um refúgio: na morte redentora, um porto de eterno repouso. Entoa que toda servidão é superada por quem despreza os levianos deuses, quem não se importa com o aspecto do Aqueronte, quem sem tristeza avista o Estige; e quem ousa pôr termo à própria vida. É miséria não saber morrer. Relata que viu a pátria ruir, depois de resistir por dez anos até perecer pelo ardid de uma só funesta noite; devido a uma falsa oferenda, pelo fatal presente que lhes trouxeram.

O quarto ato da peça, numa interação entre o coro e Cassandra, esta pede para que as troianas contenham as suas lágrimas, que lamente apenas os seus mortos, mas não por ela; pois os seus males já são suficientes para ela mesma.

O coro de troianas afirma-lhe que é mais reconfortante unir as lágrimas, e que sofre mais quem guarda as suas dores em segredo; que o seu pranto não tem fim porque é infinita a dor pela qual padece.

Cassandra então diz que não elevará nenhuma prece para aplacar os deuses, pois se eles ainda desejam causar-lhe alguma dor, já não há mais como fazê-lo, pois a fortuna já fez tudo o que era possível: não lhe resta a pátria, o pai, os irmãos estão extintos e a mãe escravizada.

O coro, então, observando Cassandra, relata que ela entrou em transe: ficou de súbito em silêncio, tornou-se pálida e seu corpo tremente; o peito arfante, com um olhar incerto e os olhos retrovertidos, retorcem-se, depois permanecem imóveis, enrijecidos. Ela avança altiva, e, mesmo com os lábios cerrados, não retém as palavras, possuídas por Febo.

Cassandra possuída por Febo, desconcertada, pergunta o por que ele a incita novamente ao furor; pede para que seja extinguidas as chamas

entranhadas em seu peito, pois Troia já caiu. Em transe, relata que está tendo uma visão sobre Troia, mas também vê o cão do Tártaro e os reinos de Plutão; que a barca do negro Flegetonte levará almas régias: vencida e vencedora. Os fados invertem-se. Em mãos sinistras, com tochas negras, e a veste de um negro funéreo envolve o flanco carcomido de um homem; a ossada de um corpo vultuoso roída em lenta podridão.

O coro comenta que o furor de Cassandra perdeu a força e ela caiu de joelhos, assim como faz um touro perante o sacrifício ante os altares do sacrifício. Mas também informa que Agamêmnon enfim regressa e em festa dirigem-se ao seu encontro.

Agamenon diz que finalmente retornou são e salvo aos lares pátrios, a sua terra amada. Ela digna de receber os espólios dos povos bárbaros; e que até mesmo a opulenta e soberana da Ásia submeteu-se às mãos de sua pátria.

Agamêmnon em um diálogo com Cassandra, regozija-se por considerar a pátria o porto seguro para aplacar seus Sofrimentos. Ela retruca-lhe dizendo que também outrora Troia já foi um dia. Então, ele pede para que ela reze junto ao altar, mas Cassandra responde que seu pai tombou diante de um altar. Agamêmnon alerta que ela não está mais em Troia, mas, em nova afronta, Cassandra fala que onde existe uma Helena também há uma Troia. Ele fala que ela nada precisa temer, sendo cativa dele. Cassandra enfrenta-o novamente afirmando que é liberta e que a morte é sua segurança. Agamêmnon então fala que ela não corre nenhum risco; mas ela lhe retruca novamente asseverando que para ele sim corre um risco imenso, prevendo sua morte.

Agamêmnon, então, ordena aos seus servos que detenham-na até que seu furor seja refreado.

O coro de argivas canta homenagens a Argos por seus notáveis cidadãos, dentre os quais, destaca Hércules, fadado a subir aos céus. Rememora os doze trabalhos feitos pelo herói.

No início do quinto ato, Cassandra, regozijando-se, relata que algo extraordinário aconteceu, a morte de Agamêmnon; algo que igualava os dez anos que se passaram; e, em sua euforia, diz que Troia, novamente, ressurgia. O que ela vê, confessa ver prazerosamente. Ela descreve o assassinato de Agamêmnon. Cassandra relata que se celebrava em régio paço um banquete

com fartas iguarias. E o rei, deitado e altivo, usava em seu corpo traje espoliado de Príamo; mas a esposa ordenou para que ele se despisse da veste inimiga e para envolver-se como manto por ela tecido. O que vê provoca espanto: a veste pérfida, entregue pela esposa, prende as mãos do rei; cinge-lhe a cabeça as dobras sem fendas. Então, Agamêmnon tenta a todo custo desvencilhar-se, tal como um javali preso em uma rede tenta escapar. Ele se debate todo furioso, tentando romper o que lhe prendia. Mas em vão, não tem sucesso, e o fato se consuma, de sua cabeça mal amputada o sangue jorra do tronco, então ele desaba. Não satisfeitos, os assassinos não recuam, atacam seu corpo já sem vida e o dilaceram. Clitemnestra auxilia o algoz amante. Ambos são semelhantes aos seus em tamanho crime: ele vem de Tiestes, enquanto ela é irmã de Helena.

Electra entra em cena; em seu desespero, encoraja-se para que possa fugir e evitar as perversas mãos dos inimigos, pois a sua casa foi arruinada e o reino caiu. Então, vindo ao longe ele reconhece pessoas vindo em sua direção: seu irmão Orestes, junto com Estrófilo.

Estrófilo fala que deixou a Fócida para congratular o amigo, que depois de uma guerra de dez anos fez tombar a imponente Ílio. Mas ao deparar-se com Electra, em prantos, demonstrando profunda tristeza, pergunta porque está tão aflita e apavorada. Então ela relata que o pai fora morto criminosamente pelas mãos de sua mãe, e os criminosos almejam o mesmo fim para Orestes. Suplica então para que ele acolha o irmão e o oculte da mãe. Estrófilo, confessa, que mesmo causando-lhe medo da morte de Agamêmnon, vai ocultar o paradeiro de Orestes. Então, ele se volta para Pílates, e o orienta a ser leal, assim como está sendo neste momento, e retira-se de cena.

Electra, os vendo partir, decide aguardar a chegada dos inimigos e oferecer a sua cabeça aos seus golpes. Clitemnestra se aproxima, aquela que venceu de forma cruel o esposo e traz a veste manchada com sinais do homicídio, com sangue ainda recente e as mãos úmidas.

Electra e Clitemnestra encontram-se, e, em diálogo, mãe e filha trocam provocações. A rainha inquire a filha para saber onde se encontra Orestes. Electra informa que ele já se encontra seguro, longe de Micenas. Clitemnestra pede para que devolva seu filho; Electra pede para que, então, seu pai seja devolvido. A rainha a ameaça de morte. Mas a filha não se importa, desde que

isso seja feito pelas suas mãos da mãe, a qual oferece o pescoço para ser abatida, para que ela possa, assim, com o seu sangue, lavar a sua destra conspurcada ao matar o esposo. Clitemnestra pede para que Egisto venha em seu auxílio.

Egisto, aproximando-se de Electra, pede para que ela reprima a sua fúria e o seu tom de voz, pois suas palavras são indignas para os ouvidos maternos. Electra em tom provocativo, pergunta como ela pode ser repreendida pelo autor de um crime infando, ainda mais que ele é fruto de um crime, sendo ao mesmo tempo filho da irmã e neto do pai. Clitemnestra continua sua ameaça, falando a ela que entregue o seu irmão ou receberá a morte. Egisto propõe que o melhor seria encarcerá-la, para que seja torturada, pois assim com o tempo ela sucumbiria a dor e contaria a verdade. Egisto ordena aos servos que levem a monstruosa filha de Agamêmnon para longe de Micenas, nos confins do reino, e que ela seja presa numa gruta escura, para que o cárcere possa domá-la.

Clitemnestra, voltando-se para Cassandra, fala que ela será morta e seguirá o cônjuge que lhe fora roubado. Cassandra exultante confessa não recear a morte, pois tem pressa de encontrar os troianos e contar-lhes a novidade: o mar encheu-se de barcos destruídos, Micenas foi vendida, e o chefe de mil chefes sofreu sorte semelhante a Troia; pela traição e arдил de uma mulher, sucumbiu. Termina dizendo que, de fato, está grata por ser abatida, que está em júbilo por ter sobrevivido a Troia.

Em *Agamêmnon*, Sêneca coloca-se na posição de crítico da tirania e da violência; procura de forma intencional demonstrar seu ideal de vida política notadamente contrária a decadência moral do momento histórico em que viveu. Soma-se a isso o fato de que estas peças, claramente de inspiração estoica, possibilitaram ao autor explorar de forma contundente como a paixão humana e a falta de limites quando não subjugada pela razão invariavelmente levariam a concretização de eventos trágicos (SANTOS, 2016).

A forma com Sêneca interpreta e explora a vida humana por meio de suas personagens, nos fornece as razões necessárias para fundamentar a hipótese de que suas tragédias possuem um caráter educativo.

Na peça temos um exemplo por meio de suas personagens de como as condutas humanas fundamentadas na falta de controle das paixões e na ilusão

do poder caracterizam o homem insensato. Por meio desses exemplos apresenta, de forma simbólica, uma denúncia contra as pessoas insensatas de seu próprio momento histórico (TOLA, 2009).

Esta tragédia é a versão senequiana da maldição recorrente que marca a casa dos Atridas, do crime consanguíneo praticado e repetido pelos membros da família que estabelece no ciclo hereditário a culpa que recai sobre as gerações dos Pelópidas (SANTOS, 2016).

Da maldição que ronda a família, o próprio festim que leva à morte de Agamêmnon parece ser uma transposição do banquete de seu avô, mas tendo como vítima Agamêmnon. Ainda que o representante maior dos crimes seja Tiestes, cuja aparição espectral não se faz despropositada na peça de Sêneca (LAVESA, 2010).

De qualquer forma, o autor explora os castigos e a culpa que percorre todos os membros da família; e Agamêmnon, como prova o desenrolar do drama, não está imune à criminosa tradição familiar.

Do mesmo modo que Agamêmnon mostrou-se o inimigo implacável para Tróia, em seu próprio palácio ficou exposto aos ataques de seus inimigos, de sua própria família do qual será a vítima (CARLI, 2008).

Entretanto, no retorno de Agamêmnon, como relatado pelo mensageiro, Sêneca constrói uma cena que busca demonstrar para os seus leitores como, mesmo uma figura detentora de poder e da mais alta posição social, tal como rei, notório por sua campanha vitoriosa, também está sujeito a diversas contingências a que todos os homens estão sujeitos. Mesmo conseguindo enfrentar as tormentas do retorno de Tróia, acabou o vencido, derrotado e morto por sua mulher e seu primo.

Na peça, Sêneca expõe para o seu público quais são as consequências inevitáveis que o amor trágico desencadeia, seja pela culpa pessoal do rei ou pela relação hereditária com os crimes passados mencionados no poema. A esposa do rei, antes de cometer o assassinato, é movida não somente pelo amor que tem por Egisto, ou seja, o seu desejo de vingança também está relacionado diretamente com a lembrança da morte sacrificial de sua filha Efigênia; e soma-se a isso também o seu ciúme pelo conhecimento dos comportamentos adúlteros de seu esposo. O evento trágico é marcado pela

crueldade com o qual se realiza, mas, como é notório nas tragédias de Sêneca, Clitemnestra teve a opção de evitar a tragédia, mas não o fez (SANTOS, 2016).

Na análise da peça de Sêneca, podemos afirmar que a morte de Agamêmnon, da forma como apresenta-se inclusive enquanto um sacrifício, parece ser uma maneira de compensar ou remir a morte de sua filha. Além disso, também é possível compreender como o autor elabora o drama trágico em questão enquanto uma consequência ou até mesmo castigo pelo caráter tirânico como se caracteriza o seu governo, por seus excessos, e que mesmo tendo consciência de suas culpas não procura um caminho melhor.

Agamêmnon até poderia ter iniciado um caminho que o levaria a condição de homem ideal, em consonância com as concepções estoicas de Sêneca, proposto em seu projeto educativo. Entretanto, Agamêmnon não busca os valores essenciais à humanidade, não faz uma autorreflexão sobre a melhor forma de agir e muito menos procura controlar as suas paixões, por isso ele sofre as consequências.

1.4.8 Tiestes

A história se situa diante do palácio dos tantáidas em Argos. As personagens são: o espectro de Tântalo⁴¹, a Fúria, coro de cidadãos de Argos, Atreu⁴², ministro, Tiestes, Tântalo⁴³, Plístenes⁴⁴, terceiro filho de Tiestes⁴⁵, escravos de Atreu e o mensageiro.

O prólogo da peça tem início com um diálogo entre o espectro de Tântalo, avó de Tiestes e Atreu, e uma Fúria. O espectro de Tântalo lamenta-se porque a Fúria, interrompendo por um algum tempo o seu castigo o conduz do mundo infernal até o mundo dos vivos.

Tântalo é conduzido pela Fúria até o palácio de Argos no qual reina Atreu, seu neto, para que, com a presença de seu espectro, infeste o palácio e quem ali vive, inspirando assim, em seus descendentes, crimes mais perversos do que aqueles que ele próprio havia cometido. A Fúria anuncia o que vai

⁴¹ Avô de Atreu e Tiestes.

⁴² Neto de Tântalo, filho de Pélope, atual rei de Argos e irmão de Tiestes.

⁴³ Filho de Tiestes.

⁴⁴ Filho de Tiestes, personagem muda.

⁴⁵ Personagem muda.

acontecer com a família dos tantáidas, que será marcada por adultérios, assassinatos, incestos e questiona-se porque a mão de Atreu ainda está não está suja com o sangue dos sobrinhos e porque Tiestes ainda não está chorando a morte dos filhos. O espectro de Tântalo tentou recusar o que a Fúria lhe tentara, mas diante de sua dureza não conseguiu resistir, submetendo-se a ela.

Atreu, em seu monólogo, se questiona o porquê de ainda não ter iniciado sua vingança contra seu irmão Tiestes sendo ele merecedor em razão dos crimes e artifícios que ele cometera. Atreu revela que deseja vingar-se por meio de uma forma monstruosa e que seja feito o quanto antes para pegá-lo desprevenido e antes que seu irmão se revigore e adquira mais uma vez a firmeza de outrora.

No entanto, o seu ministro o aconselha para que ele tenha prudência e moderação, pois cometer um crime contra um irmão moralmente condenável não deixa de ser um crime. Mas as palavras do ministro servem apenas para estimular ainda mais o ódio de Atreu e sua vontade de vingar-se de Tiestes.

Atreu justifica ser possível se fazer contra seu irmão o que seria condenável a outros e recorda os atentados que Tiestes comentou contra ele. Lamenta-se de como perdera esposa, seduzida pelo irmão e de como ele tomou posse ilicitamente do velo de ouro, antigo símbolo do poder. Por causa de seu artil sua esposa lhe foi adúltera, teve a confiança abalada, a estirpe ofendida e a incerteza da legitimidade dos filhos.

Por tudo isso declara para seu ministro que a morte pelo ferro ou pelo fogo seria insuficiente e que seu espírito deseja algo monstruoso que ultrapasse os limites dos costumes humanos. Conta-lhe que matará os filhos de Tiestes e depois servirá para ele as suas carnes e sangue num banquete macabro.

Para atrair o seu irmão, Atreu diz ao ministro que irá fingir uma reconciliação com Tiestes, a fim de que retorne novamente até Argos.

Acompanhado de seus filhos, Tiestes regressa para Argos. Mas sente-se inquieto com sua chegada, pois se por um lado é tomado de alegria por rever a casa paterna e a cidade natal, por outro lado se sente angustiado por se aproximar outra vez da sede do poder, depois de um longo exílio com o qual já estava habituado. Tiestes também sente temor por Atreu estar lhe

preparando algo, hesita pelo retorno e pensa em voltar atrás, pois se regressar para Argos estará caminhando em direção às duas coisas mais incertas, isto é, o seu irmão Atreu e a realeza. Contudo seu filho Tântalo o interroga por que estando tão perto da pátria e da oportunidade de reconciliar-se com seu irmão que lhe prometera uma parte do reino agora quer desistir. Tiestes receoso diz para o seu filho que em um reino não cabe dois senhores e que teme por um embuste de Atreu, pois o seu ódio é tão grande quanto o seu poder. Mas pressionado por eles e pela lembrança da comodidade da vida palaciana, Tiestes deixa-se convencer pelos filhos.

Atreu se regozija ao ver Tiestes e seus filhos se aproximarem, pois eles caríram em sua armadilha. Dirigindo-se a Tiestes, Atreu fala de sua alegria por ver o irmão e de seu desejo de sepultar a inimizade que há entre eles. Tiestes ajoelha-se suplicante, mas Atreu logo o levanta pedindo-lhe para que não se humilhe. Diz a ele que deve vestir-se com trajes apropriados e tomar a sua parte no reino. Tiestes hesita em receber a sua parte e suplica apenas que seja aceito como mais um no meio da multidão, mas Atreu não aceita e, por fim, convence Tiestes para que ele receba o que está oferecendo.

Em diálogo com o coro, o mensageiro, atônito, com a fala vacilante, conta que acabara de presenciar uma cena horrorosa que até mesmo a Tântalo e Pélope causaria espanto. O coro percebe que um dos dois irmãos cometeu o crime e pergunta qual deles era o autor do hediondo crime.

O mensageiro diz que na parte mais profunda da casa há um lugar secreto que abriga um denso vale com um antigo e sombrio bosque. Um local sinistro no qual vagueia uma multidão saída de antigos túmulos e monstros enormes. Para lá Atreu arrastou os filhos de Tiestes. Com as próprias mãos enterrou a sua espada no pescoço de Tântalo. Em seguida decapitou Plístenes e por fim trespassou o corpo de lado a lado do filho mais novo de Tiestes.

O mensageiro diz que a ira de Atreu não se conteve apenas com esse crime. Preparando um banquete para o irmão, arrancou as vísceras, cortou os cadáveres em pedaços e preservou apenas as cabeças e as mãos. Estando prontas as iguarias, Atreu serviu o banquete ao seu irmão que, entorpecido pelo vinho e faminto, sem saber, começou a se alimentar das carnes dos filhos.

Atreu diante de seus escravos diz que já houve tempo suficiente para que Tiestes fizesse a sua refeição, assim como tempo o bastante para Baco,

pois para a sua desgraça maior é preciso que esteja sóbrio. Os escravos abrem as portas e Atreu pode contemplar Tiestes com os cabelos perfumados e a testa coroada com flores, se banquetear com a carne dos filhos.

Dirigindo-se a Tiestes, Atreu diz que é preciso celebrar este dia festivo. Tiestes fala para seu irmão que já está saciado de tantas iguarias. Por fim, Atreu oferece a Tiestes uma taça de vinho, na qual misturou o sangue das crianças. Tiestes confessa para seu irmão que a alegria seria ainda maior se pudesse compartilhar tal felicidade com os seus filhos.

Atreu garante a Tiestes que seus filhos estão junto dele e nunca mais o abandonarão. Destampa os pratos cobertos que contêm as cabeças e as mãos das crianças e pergunta a Tiestes se reconhece os seus filhos. Tiestes diz que reconhece o seu perverso irmão e pede-lhe ao menos que lhe devolva o que restou dos corpos. Mas Atreu conta-lhe que não é necessário, pois seus filhos foram devorados por ele num sacrílego banquete.

Atreu se mostra satisfeito por levar a cabo a vingança que acabara de cometer. Troca recriminações e ameaças com Tiestes, que deseja vingar-se pelo crime do qual foi vítima.

Na peça *Tiestes*, pode-se constatar como Atreu teve a oportunidade de evitar o erro e, apesar dos conselhos de seu ministro, que representava naquele momento o desdobramento da sua consciência, advertindo-lhe que não deixava de ser crime fazer o mal a um irmão, mesmo que ele fosse mau, decide pela vingança, executando o crime. Atreu ao deixar-se tomar pela paixão, ao não colocar em primeiro lugar a razão, inicia sua transformação em um ser monstruoso (STANLEY, 2010).

Tiestes é culpado não apenas por ter cedido à ambição do poder quando poderia ter escolhido continuar com a vida serena que lhe permitiu percorrer o caminho da sapiência. Ele também errou porque cedeu a Baco e a saciedade quando Atreu lhe ofereceu a sacrílega taça de vinho misturada com o sangue dos seus filhos. Mesmo estando satisfeito e, mesmo com a bebida fugindo-lhe dos lábios, como que por um aviso da própria natureza para não beber mais, pecou pelo excesso, de forma sacrílega (BOYLE, 1997).

Um dos pontos marcantes de suas tragédias se refere à importância que Sêneca confere ao papel e ação dos homens. Por exemplo, na peça *Tiestes* é possível compreender como os deuses não passam de simples observadores

diante da ação bestial humana e do crime sacrílego. Essa questão faz-se importante na medida em que ela sustenta o conceito que Sêneca tem da liberdade e o papel da vontade na concepção da natureza humana. No final da peça, Tiestes chega afirmar que os deuses fugiram.

1.4.9 Medeia

A história se situa diante do palácio real de Corinto. As personagens são: Medeia, esposa de Jasão; a ama de Medeia; Creonte, rei de Corinto; Jasão; os filhos de Medeia e Jasão; coro de coríntios e o mensageiro.

O prólogo da peça se inicia com Medeia invocando os deuses para que a sua vingança se realize, pois fora repudiada por seu esposo. Em suas súplicas aos deuses, pede-lhes para que lhe auxiliem em seu arдил para matar Creonte, o futuro sogro de Jasão, assim como a filha dele, Creúsa, com quem iria se casar. Roga ainda aos deuses para que ao seu infiel esposo recaia um mal ainda mais terrível do que a morte.

Medeia expressa os próprios feitos de seu hediondo passado, da força que sua alma tinha para cometer crimes horrendos. Mas julga que esses crimes foram modestos, sendo apropriados apenas para o tempo em que era virgem, mas agora, como mulher e mãe, é preciso um crime de maior envergadura.

Ao ouvir o canto nupcial Medeia e fica desesperada. Ele não aceita o fato de Jasão ter tomado a decisão de repudiá-la, sendo que ela por sua causa deixou o pai, a pátria e cometeu crimes para beneficiá-lo. Medeia adverte que esses crimes não foram cometidos num momento de ira, mas por um infeliz amor que lhe armava as mãos. Irada e tomada por uma dor insuportável, ela planeja vingar-se de forma cruel. A sua ama procura dissuadi-la, pedindo-lhe sensatez e silêncio para que seu ódio não seja exposto; alerta-a de que agora não lhe resta alternativa, pois está sozinha, longe de casa e traída pelo esposo. Mas Medeia corrige sua ama afirmando que ainda resta ela mesma: Medeia, na qual se pode ver o ferro e o fogo.

Surge em cena Creonte que, vendo Medeia, cuja presença lhe causa desassossego, se questiona por que ela ainda não deixou seu reino e teme pela possibilidade de ela estar tramando algum crime. Voltando-se para ela,

afirma que Ihe poupou a vida graças às suplicas de Jasão e ordena que ela retire-se de Corinto o quanto antes. Medeia faz sua autodefesa afirmando que os crimes que Ihes são imputados não foram cometidos em proveito próprio, mas para o favorecimento de Jasão. E solicita ao rei um tempo para que possa se despedir dos filhos e preparar a sua partida. Mesmo receoso, Creonte concede a Medeia um dia para ela preparar-se para deixar a cidade.

Em seu relato, ao descrever a ira de Medeia, a sua ama conta que ela parece tomada por um delírio divino, correndo com passo louco, destituída de razão, trazendo na face todos os sinais da furiosa demência. A ama fica muito preocupada, pois reconhece os sinais precedentes da cólera de Medeia e sabe que não se trata de um crime comum que ela está meditando, mas algo desumano.

Em seu monólogo, Medeia não admite sofrer com tamanha traição sem se vingar. Fala que enquanto o firmamento desenrolar suas regulares revoluções jamais o seu furor vingativo irá desaparecer. O verdadeiro amor nada teme, nem mesmo as armas do rei. Mas o dia que Ihe foi concedido antes do desterro é suficiente para concretizar sua vingança.

Sem sucesso, a ama pede-Ihe que acalme sua ira. Medeia diz que não descansará enquanto junto de sua ruína não aniquilar todo o universo.

Jasão se lamenta de sua condição, pois se permanecesse fiel à Medeia, ele e os filhos seriam mortos; e não houve outra saída senão aceitar as núpcias de uma nova esposa. Olhando para Medeia, Jasão percebe que ela está tomada pela cólera.

Dirigindo-se a Jasão, Medeia Ihe fala das vezes que agiu em seu favorecimento e dos crimes que cometeu por ele. Por seus sacrifícios perdeu a pátria, o pai, o irmão e o pudor. Jasão diz que foi por suas lágrimas que Creonte poupou-Ihe a vida e o mais sensato agora seria conter a cólera e ir embora para salvar a própria vida. Medeia pede para que Ihe deixe pelo menos levar consigo os filhos para Ihe fazerem companhia no exílio, mas Jasão não aceita. Diz para ela que isso não poderia permitir pois seus filhos são o consolo para os seus sofrimentos e preferia a morte do que perdê-los.

Medeia compreende qual a forma de atacar Jasão. Solicita a sua ama para que Ihe ajude a preparar os presentes que vai enviar para Creúsa, por meio de seus filhos. A ama descreve Medeia em seus preparativos para a

vingança. Relata como a sua ira vai aumentando e como ela se alegra com isso. Expõe como, sobre um altar preparado, ela espalha todas as ervas venenosas e objetos misteriosos; por seu encantamento, atrai os répteis cobertos de escamas. A ama conta como Medeia mistura as mortíferas ervas e o veneno coletado dos répteis; acrescenta também o coração de um animal e as vísceras arrancadas de uma coruja ainda viva.

Medeia invoca as divindades maléficas e, em solene sacrifício, de cabelos soltos e com os seios despídos fere os próprios braços com uma faca para que seu sangue escorra sobre o altar. Por seu encantamento, impregna o manto que vai presentear Creúsa, a fim de que quando ela o tocar uma chama possa consumi-la, queimando até os ossos.

Medeia ordena que sua ama traga os seus filhos. E solicita para que eles levem os presentes para sua madrasta e depois voltem imediatamente para que possa lhe dar o último abraço antes de partir para seu degredo.

O mensageiro anuncia que, após a entrega dos presentes, Creúsa e Creonte foram mortos, reduzidos a cinzas por um fogo voraz que ameaça todo o palácio.

A ama pede para que ela fuja rapidamente. Medeia se recusa em partir enquanto observa com regozijo o espetáculo, mas que não passa de apenas um esboço de sua vingança. Medeia julga que a viuvez para Jasão é muito pouco e que os crimes que cometera no passado, próprios das maquinações de uma virgem. Algo grandioso fazia-se necessário. Condenada ao exílio: já perdeu os filhos; mas Jasão ainda não. Oscila entre o ódio e o amor. Abraça os filhos e mata um deles. Levando-o em seus braços, entra juntamente com sua ama e o outro filho no palácio.

Jasão pede ajuda para que se possa capturar a autora desses crimes horríveis. Medeia aparece no alto do palácio e fala para Jasão preparar a fúnebre fogueira para os filhos, sendo que um já está morto e o outro será morto na presença do pai. Jasão pede a Medeia que seja clemente com o segundo filho. Medeia diz que apenas um filho não poderia saciar o seu desejo de vingança. Tira a vida do segundo filho e atira os cadáveres aos pés de Jasão.

Vindo do céu, aparece um carro alado puxado por duas serpentes. Medeia e sua ama sobem nele, desaparecendo entre as nuvens.

Na tragédia *Medeia*, Sêneca aborda o mito da princesa-feiticeira que, ao ser repudiada pelo marido, vingava-se dele assassinando sua futura esposa, o novo sogro dele e os próprios filhos. Sêneca trata o mito de forma original, pois nos apresenta uma mulher forte que não compadece em lamentações, que não titubeia em enfrentar as forças divinas e busca em si mesma o poder necessário para colocar em curso o que deseja (SOUZA, 2011).

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TRAGÉDIAS DE SÊNECA

Como ocorre com qualquer obra literária, as tragédias de Sêneca não podem ser compreendidas fora de um contexto ou sem que se levem em consideração fatores sociais e culturais, entendidos como aspectos que as condicionam e influenciam a sua elaboração (CANDIDO, 2000). É preciso, portanto, estar atento às condições políticas, filosóficas, estilísticas e literárias, sem as quais não podemos explicá-las. Nessa perspectiva, podemos afirmar que as peças de Sêneca estão marcadas: pelas tragédias gregas, quanto ao gênero escolhido e pelos temas abordados; por sua arte dramática, sendo ela repleta de concepções do estoicismo romano; por uma retórica, que lhe empresta um formalismo; e pelo ambiente social e político no qual o autor viveu (MORENO, 1979a).

Sem dúvidas esses fatores são importantes para compreender o teatro de Sêneca, mas apesar da influência atribuída, por exemplo, ao estoicismo romano e à retórica, não se pode esquecer de outro aspecto significativo, como a particularidade da obra em si mesma e as convicções pessoais de seu autor, da própria originalidade de Sêneca ao compor suas peças. Portanto, na análise das tragédias de Sêneca é preciso levar em conta todas essas perspectivas, mas sem se esquecer a especificidade das obras e de seu autor.

Todas as tragédias latinas que se conservaram foram compostas por Sêneca. E comparando-as com as tragédias gregas do século V a.C., pode-se inferir que estão separadas não somente pelos cinco séculos, mas também por diferenças substanciais que fizeram suas tragédias serem reconhecidas como um novo tipo de drama antigo (CARDOSO, 2014d)⁴⁶, distinto daquelas peças originárias do mundo helênico.

El teatro de Séneca, aunque recrea un material tradicional, no es una mera copia o paráfrasis de sus modelos, sino que ofrece variantes insólitas de la tradición, datos mitológicos que conforman la leyenda del protagonista y un profundo análisis psicológico de sus personajes, presentando pasiones

⁴⁶ Sobre essa questão cf. também Cardoso (2005), Moreno (1979a), Novak (1999), Vasconcelos (2008), Lavesa (2010), López e Pociña (2011).

desbordadas, lamentos inconsolables, terribles temores que conducen a la destrucción, odios vengativos y criminales con una crueldad, horror y dramatismo que lo alejan de sus modelos [...]. Séneca es un verdadero revolucionario del teatro y muchos críticos están de acuerdo en señalar que gracias a él la escena trágica incorporó unos elementos dramáticos y literarios ausentes en los tragediógrafos griegos (FUENTES, 2005, p. 56).

Por essa razão, as peças de Sêneca tem um lugar de destaque na história da literatura romana e na história do teatro na Antiguidade, sendo as reflexões sobre os conteúdos pertencentes à sua obra trágica de fundamental importância e objeto de estudo (LÓPEZ; POCIÑA, 2011). Inicialmente, é preciso abordar as questões referentes ao caráter estoico de suas tragédias.

2.1 As tragédias estoicas de Sêneca

As condições sociais e políticas da época de Sêneca devem ser consideradas enquanto fatores marcantes para sua produção teatral; e isso leva a afastá-lo das tragédias gregas do século V a.C. A análise de uma fonte literária como a que se propõe neste trabalho, de seus aspectos estilísticos e de fatores filosóficos possíveis estão ligados às circunstâncias sociais, políticas e históricas da época na qual foram escritas (MORENO, 1979a).

Alguns estudos procuram demonstrar como Sêneca, na sua obra trágica, fez referências às circunstâncias políticas das quais pertenceu, fazendo alusão a personagens e acontecimentos, inclusive à vida na corte. Desse modo, o escritor demonstrou suas (LEFÈVRE, 1997) intenções políticas⁴⁷.

O ponto de partida deve ser sempre o próprio texto, devendo ter cuidado com as alusões históricas, ou seja, questionar-se se as peças no geral consistem mesmo em uma crítica ou conselho ao imperador, uma alusão a

⁴⁷ Segundo Aurora López e Andrés Pociña (2011, p. 299): “Séneca ocupa un puesto de inmenso relieve en la política de su tiempo, como se ha dicho y estudiado mil veces, por ejemplo en una obra a nuestro modo de ver tan notable como la clásica de M. T. Griffin. Entonces, hay que considerar la alta posibilidad de que nuestro autor haya compuesto sus tragedias en el período en que actuó primero como preceptor, después como ministro de Nerón, no le haya sido ajena la intención de servirse de su obra teatral para conducir por caminos adecuados el espíritu extraño y atrabiliario del emperador, que, además, adoraba el teatro. Hace un momento leíamos un breve pasaje en el que opinaba de este modo un analista tan fino de la producción trágica del Filósofo como es Biondi, y más arriba hemos aludido también a un trabajo nuestro de juventud, en el que defendíamos la existencia de una finalidad político-didáctica en las Tragedias”.

Nero, por exemplo, quando se destaca a figura de um tirano, como pode ser visto em *Tiestes*. Tomar a prudência necessária nesse tipo de análise não quer dizer negar que Sêneca tenha sido alheio às circunstâncias históricas. Ou seja, vez ou outra é possível identificar reflexos da época e determinados acontecimentos. Portanto, não se pode desvincular a obra literária de Sêneca do mundo romano de sua época, mas não se justifica cometer anacronismos (MORENO, 1979a).

Mesmo nessa questão relativa às circunstâncias históricas, não é unânime entre os especialistas no teatro de Sêneca como sua obra deve ser compreendida. Por um lado, tem-se defendido que em suas tragédias é possível identificar motivações políticas (LÓPEZ; POCIÑA, 2011). Desse modo, as tragédias de Sêneca poderiam ser compreendidas como “ensaios” políticos nos quais se buscou atribuir aos personagens seus próprios pontos de vista em relação às condições romanas⁴⁸.

Mas entre os especialistas não há apenas essa concepção. Outro enfoque mostra-se discordante desta ideia de uma literatura de oposição, com intenções políticas, ao aceitar a hipótese de que o ambiente histórico, a atmosfera na qual essas tragédias foram compostas, não seria possível, por exemplo, que Nero tolerasse ataques dessa natureza e tão recorrentes (MORENO, 1979a). Para Maria da Gloria Novak (1999, p. 148): “a filosofia não é nem o centro nem o fim do teatro de Sêneca. O seu fim, como assinala Herrmann, é literário, e as peças não são nem dramas políticos de oposição nem críticas à religião”. No entanto, tais argumentos, para negar-lhe um caráter de teatro de oposição, somente se justificam se aceita-se que Sêneca teria escrito suas tragédias antes do ano 63 d.C.

Outra hipótese que poderia ser considerada seria a de que essas tragédias teriam sido escritas por incentivo de Nero, para sua distração e passatempo, para que ele pudesse se deleitar com a arte dramática de seu preceptor. Nesse caso, as tragédias não teriam nenhum caráter de antagonismo ao governante de Roma (MORENO, 1979a). No entanto, esse

⁴⁸ Segundo Eckard Lefèvre (1997, p. 192): “Una tragedia, que ya por el tema tenía que tener implicaciones políticas, fue *Thyestes*, en la que se representó la lucha fratricida entre Atreo y Tiestes. El camino para una interpretación política lo había señalado Vario con el *Thyestes* del 29 a.C.: fue en un festival para la celebración de la victoria en Actium. Por eso es de suponer también en la pieza de Séneca una declaración política”.

ponto de vista parece muito problemático. Isso porque a confirmação dessa hipótese se sustenta na escolha de uma cronologia das peças que dificilmente se justifica, colocando-as no período inicial do governo de Nero.

Mesmo considerando a fragilidade da perspectiva de análise acima mencionada e, portanto, ser mais prudente abandoná-la, é preciso certa cautela para qualificar as tragédias de Sêneca exclusivamente como um teatro de oposição. Mesmo aceitando esse olhar, é preciso observar outras questões que não estariam alheias a isto, como levar em consideração que essa oposição está marcada por um caráter aristocrático, estoico; assim como a própria forma dessa expressão literária, pela tragédia, enquanto um tipo de gênero dramático que possibilita idealizar sentimentos e personagens, explorando conteúdos que dizem respeito à luta contra uma determinada situação política (CARDOSO, 2005).

Mesmo sem deixar de levar em conta que tal obra literária está profundamente arraigada a um momento histórico e social, não podemos definir a obra trágica de Sêneca como diretamente vinculada às tendências políticas ou passatempo de um imperador (no caso, Nero), assim como não podemos classificá-la essencialmente como um teatro de oposição. É preciso reconhecer que as tragédias de Sêneca também estão influenciadas pela filosofia estoica romana (esta, inclusive, devedora e desenvolvida por Sêneca) e por uma expressão literária própria de uma circunstância histórica. Suas tragédias, em si mesmas, são exemplares pela forma como é abordada a oposição entre a razão e as paixões, a liberdade interior e a instabilidade da fortuna, a humilde pobreza e a riqueza. Seu teatro não deixa de ser uma forma de expressão de quem fazia parte de uma sociedade e momento histórico áridos e cheios de conflitos. Por sua obra trágica, também é possível identificar um Sêneca preocupado e refletindo sobre a crise de consciência, ou seja, a crise espiritual própria da sociedade romana do século I d.C.

As tragédias de Sêneca estão marcadas pelos pressupostos filosóficos do estoicismo romano. Não se justifica uma separação entre o poeta Sêneca e o filósofo Sêneca. Mesmo que sua obra literária não esteja apartada da tradição dramática grega, ela está marcada por uma visão de mundo

determinada por suas ideias filosóficas (MORENO, 1979a)⁴⁹, isto é, as premissas e concepções estoicas sobre o homem, o cosmos, a ética, a vida e a morte.

Todas as inquietações do pensador estão na obra do dramaturgo Lúcio Aneu Sêneca: a inconstância da sorte, os sacrifícios sangrentos, oráculos, presságios e profecias, crime e castigo, a natureza da alma e o post-mortem, a volta do homem ao seio dos Deuses, o destino e a fatalidade e, principalmente, as paixões humanas. E mais. Sêneca insiste, em toda a sua obra, em combater o medo à morte (NOVAK, 1999, p. 147).

As suas tragédias apresentam dois pontos fundamentais ao pensamento estoico: a exaltação de uma vida pautada pela virtude e o perigo e consequências de quem se deixa dominar pelos vícios.

Sêneca, em suas peças, explora temas como a defesa da razão diante da cólera (cf. *A loucura de Hércules*, 109, 1134; *Fedra*, 184, *Tiestes*, 101, 253, *Medeia* 339, 396), da vida regrada e simples como contraponto necessário da ambição e as riquezas (cf. *A loucura de Hércules*, 198, 201; *Tiestes*, 391-400; *Fedra*, 207-215, 1124-1129; *Agamêmnon*, 102-107; *Hércules no Eta*, 644-670), sobre a importância da verdadeira liberdade, que é interior (cf. *Tiestes*, 389, 350, 390) e do domínio de si mesmo como ideal a ser alcançado (cf. *Medeia*, 176) (BOYLE, 1997).

Todas essas questões estoicas são exploradas por Sêneca em suas personagens. No entanto, para tratar dessas atitudes e destacar sua importância, escreveu suas peças explorando o contrário, ou seja, apresentando-nos personagens que têm dificuldades por justamente agirem desmedidamente, o que os acaba levando a consequências terríveis, como a desolação e o abandono dos deuses (cf. *Tiestes*, 1070; *Medeia*, 1027), a instabilidade da fortuna (cf. *A loucura de Hércules*, 325; *Tiestes*, 596-598; *Fedra*, 205; *As troianas*, 5, 259-261; *Medeia* 219-222; *Agamêmnon*, 101, 247, 928; *Hércules no Eta*, 641-643), o domínio das paixões, que impedem um vida virtuosa e reta, assim como uma vida com tantas dificuldades e dureza que não

⁴⁹ Sobre as ideias filosóficas presente nas tragédias conferir também Cardoso (2005, 2014d), Lefèvre (1997), Fuentes (1999), López e Pociña (2011) e Río Sanz (1994).

se vê outra saída que não seja abandonar a própria vida (cf. *Fedra*) (STANLEY, 2010).

Do conflito entre as forças antagônicas no interior do homem ocorre a tragédia e, nesse mundo violento, ele trava suas lutas por meio de situações marcadas por emoções intensas. Essa tensão emocional Sêneca se revela em suas tragédias (RÍO SANZ, 1994). Isso não é contraditório à ideia de que suas peças sejam condicionadas pela tradição dramática romana⁵⁰, dos componentes retóricos da literatura de sua época, assim como a violência real⁵¹ daquele período (CARDOSO, 2005). De qualquer forma, Sêneca em suas tragédias explora a concepção estoica de que é pela adversidade que os homens forjam a sua virtude, sendo por meio daquela que se atinge a glorificação (MORENO, 1979a).

Não é possível negar o fundamento estoico do teatro de Sêneca. Desse modo, é preciso esclarecer com qual objetivo essas peças foram escritas e qual era sua intenção ao escrevê-las. Sendo muito provável, por seu perfil humano, que “[...] tratando de ser útil, de adocinar y de servir a la sociedad en la que le tocó vivir, compusiera su obra poética impregnándola de reflexiones, sentencias y máximas morales que sirvieran de modelo a seguir a todas las generaciones futuras” (FUENTES, 1999, p. 91).

Especialistas, como, por exemplo, Zélia de Almeida Cardoso (2005, 2014d), José Joaquim Pereira Melo (2005, 2015), A. J. Boyle (1997) e Gregory A Stanley (2010), têm indicado, de modo preciso, que Sêneca teria escrito suas tragédias tendo como objetivo transmitir de maneira programática a filosofia estoica.

⁵⁰ Sobre o possível contato de Sêneca com o drama republicano, Paulo Sérgio Margarido Ferreira (2008, p. 20) apresenta as seguintes considerações: “No caso de Sêneca não ter contactado directamente com a tragédia grega, coloca-se a hipótese de o seu drama constituir uma reacção às “coincidências” do drama republicano com as preferências aristotélicas. É certo que, conforme reconhece Mazzoli, não há, no drama senequiano, sentença de origem dramática e republicana que o filósofo não possa ter colhido em Cícero, ou, acrescentamos nós, nas colectâneas de máximas e textos para exercícios retóricos que então circulavam, mas, como também suspeita o Italiano e contrariamente ao que sustenta Tarrant, o mais provável é que Sêneca tenha estado em directo contacto com o drama republicano”.

⁵¹ Segundo Zélia de Almeida Cardoso (2005, p. 31): “toda a vida adulta de Sêneca decorreu em um ambiente caracterizado pela violência, pela crueldade de governantes, pelo despotismo. Embora tivesse tido freqüente acesso à corte, nela chegando a desempenhar importantes papéis, isso não foi suficiente para garantir-lhe imunidades: foi hostilizado por Calígula, banido por Cláudio, condenado à morte por Nero”.

A partir desse entendimento, defendo a ideia de que essas tragédias possuem um valor didático, servindo-se enquanto um instrumento por meio dos exemplos contidos na peças. Ou seja, essas peças não estariam distantes daquilo que os estoicos faziam em seus ensinamentos, que, notadamente, tinham finalidades educativas.

Portanto, o caráter educativo do teatro de Sêneca também se sustenta na medida em que é possível estabelecer uma relação de suas tragédias com a sua obra filosófica (BOYLE, 1997). Mesmo que nessa consideração sobre o teatro de Sêneca não seja necessário afirmar que ele escreveu suas peças única e exclusivamente com uma finalidade pedagógica (PEREIRA MELO, 2005), é inegável constatar os valores educativos que estão intrínsecos em suas tragédias.

El poeta cordobés ha pasado a la posteridad como el educador por excelencia, maestro de ética, de moralidad, director espiritual de las clases altas del imperio, compañero inseparable para quien desee conseguir paz de espíritu, equilibrio, moderación, dominio de sí mismo, sabiduría, libertad, calibrando en su justa medida la fortuna, poder, fama y la innegable realidad de la igualdad de todos los seres vivos ante la muerte (FUENTES, 1999, p. 92).

Sêneca se apropria de temas tradicionais do teatro trágico e, por meio de um estilo próprio e de procedimentos retóricos, escreveu peças apresentando suas ideias sobre o homem, mas, também, sobre si mesmo, tendo vivido em um ambiente hostil sob o governo tirânico de imperadores como Calígula, Cláudio e Nero (CARDOSO, 2005), pois na “atmosfera mitológica de sus tragedias penetra con ello mucha más realidad circundante de lo que se supone. Es un mundo de horrores, el mundo al que pertenece el propio Séneca, el que tiene acceso a la tragedia” (USCATESCU, 1980, p. 85). E, como principal representante do estoicismo romano, Sêneca não deixou de responder ao problemas que angustiava aos homens também em suas tragédias, como um meio para que se pudesse de alguma forma possibilitar a libertação interior diante da crueldade que marcou a sua época.

Em suas peças, fica evidente que Sêneca procura, por meio dos dramas, explorar os caminhos e conflitos próprios que marcam a existência

humana, de modo especial naqueles momentos em que se depara com as situações mais desesperadoras, como podemos verificar por meio de suas personagens (cf. *A loucura de Hércules; As troianas; As fenícias; Medeia; Fedra; Édipo; Agamêmnon; Tiestes; Hércules no Eta*). Para tal, escolheu na tradição dramática os temas que melhor pudessem tratar das paixões humanas. Por sua expressão artística, Sêneca legou um grande conhecimento sobre a vida interior (BOYLE, 1997).

A época em que Sêneca viveu foi marcada por governos tirânicos, que de uma forma ou de outra contribuíram para limitar a liberdade dos homens. Tal cenário levou ao enfraquecimento ou perda da eloquência e de outras formas de expressão e participação na vida política (CARDOSO, 2014d). Isso levou a grandes figuras, como o próprio Sêneca, a buscar refúgio na filosofia e na arte dramática.

A época não favorecia, realmente, a exploração de gêneros literários que exigissem tomadas de posição diante dos fatos, o que poderia, eventualmente, determinar sanções. A situação política, desde que o poder do imperador se tornara despótico, provocava a repressão da manifestação independente do pensamento. Em condições semelhantes não é raro que o temor de censuras e punições faça com que os escritores abordem matérias alheias à vida política, por vezes de forma superficial, sem grande profundidade. Daí, talvez, a preferência do escritor pelos temas filosóficos e pela poesia trágica (CARDOSO, 2005, p. 31).

Sêneca propunha-se, assim, frente a adversidades exteriores, estabelecer um ideal de moralidade e buscar as sementes da felicidade na própria consciência.

As temáticas de suas tragédias são marcadas pelos conflitos e pelas lutas dos homens de seu tempo, mas também da luta interior do próprio Sêneca, pela perspectiva da doutrina estoica. Tem-se, portanto, um sentido ético em suas peças, assim como em suas cartas, diálogos e tratados, em que buscou apresentar uma filosofia moral prática (MORENO, 1979a).

Valendo-se do texto poético, o filósofo o utiliza de forma pragmática, dele se servindo como um importante meio para a

divulgação de seu pensamento. As tragédias, portanto, complementam, como parábolas e *exempla*, aquilo que Sêneca dissera em seus tratados, ao fazer uso tanto de sua formação filosófica, ampla e profunda, como de uma enorme experiência adquirida na vida pública, nos cargos políticos que exerceu, no convívio com a corte, no enfrentamento de problemas, no contato diário e íntimo com o poder (CARDOSO, 2003, p. 375).

Sêneca colocou o homem no centro de suas tragédias. O sofrimento humano em todas as suas formas aparece de maneira explícita em todas as peças. Explora com maestria a tragédia do homem contra os caprichos da fortuna e as paixões que o levam a fazer o mal que o conduzem para a própria destruição.

São essas questões que parecem ser do interesse de Sêneca ao compor a sua obra trágica, além de sua preocupação em explorar com profundidade as características psicológicas de suas personagens para demonstrar a luta entre a razão e as paixões.

Em *A loucura de Hércules*, o herói relata que por conta do ódio que Juno tinha dele, acabou sendo obrigado a fazer diversos trabalhos e como conseguiu superá-los durante suas aventuras, podendo, finalmente retornar da noite eterna e vencer todos os obstáculos, inclusive o retorno do mundo dos mortos.

HÉRCULES

Para minhas penas

e meus trabalhos a terra não se oferece suficientemente
ao ódio de Juno: vi o que é inacessível a todos
e desconhecido de Febo: todos os obscuros espaços
que o mundo inferior concedeu ao Júpiter das sombras;
se me fossem agradáveis os locais do terceiro sorteio,
eu poderia ser rei; o caos da noite eterna, e algo
mais funesto que a noite, os tristes deuses e o destino,
eu os venci. Tendo desprezado a morte, voltei.
Que mais me resta? Vi o Inferno e o desvelei.
(SÊNeca, *A loucura de Hércules*, 604-613).

Vemos um Hércules que retorna como um super-homem, cujas façanhas e aventuras certamente seriam inacessíveis para todos os demais; por sua

condição divina foi-lhe possível triunfar sobre o mundo dos mortos, um dos três mundos que faz parte do universo.

Hércules representa, antes de ser acometido pela loucura, o exemplo da figura do herói ideal, aquele que seria mais do que humano e que, para atingir esse status, deveria assumir paradoxalmente a sua condição humana, assim como conhecer e enfrentar todas as vicissitudes, as provações, saber conviver com sofrimentos e, principalmente, enfrentar a morte.

Portanto, no decorrer do drama, podem-se destacar as diferentes percepções do caráter de Hércules e os possíveis desdobramentos sobre a ideia de virtude e dos trabalhos realizados; desta forma, ao se referir ao herói, torna-se dúbia a concepção que se pode ter sobre suas façanhas. No entanto, torna-se evidente a maneira como esses feitos são vistos de forma positiva, pelo fato também de assim os personagens demonstrarem-no, com exceção de Juno, evidentemente (TOLA, 2012).

O próprio Coro reconhece a ideia da pacificação de seus trabalhos, Anfitrião menciona que a justiça é alcançada pela intervenção de seu filho e, não obstante, ainda há o discurso de Teseu sobre a descida até o mundo dos mortos e a exaltação que faz das qualidades do herói, por conta de suas vitórias.

Apesar desta visão apresentada, como forma de exaltação de sua figura, como dito, também se faz necessário apontar que os atos heroicos de Hércules relacionam-se diretamente com seu caráter marcado pela arrogância e os excessos. Pelas características que denunciam o caráter soberbo e que são enfatizadas por Juno que ainda associa ao seu caráter o seu constante abuso da força física (VIEIRA, 2013).

Temos aqui, portanto, uma posição que destaca a ambivalência e um tipo de heroísmo que se vale de atitudes que podem ser compreendidas como voltadas para a prática do bem ou que conduz a acontecimentos trágicos.

Sobre Hércules, importa ainda considerar as diversas tradições literárias que fazem referência a esta figura mitológica, que é considerada, inclusive, de forma ambivalente: sendo caracterizada positivamente por sua força e civilização, atribuído a ele o status de um modelo de ser sábio, virtuoso, capaz de suportar todas as adversidades; mas também interpretado em certas

concepções como um criminoso híbrido, um ser brutal e violento (BOYLE, 1997).

Após o seu regresso triunfante, para celebrar as suas vitórias Hercules decide fazer um sacrifício a Júpiter. Mas o herói não acata os conselhos de seu pai e não lava, previamente, as suas mãos. Tal ato consiste em uma falta grave, pois suas mãos estão sujas de sangue humano. Essa infâmia na execução do ritual desencadeia a cólera de Hércules (TOLA, 2012). A partir do verso 939 começa a dar sinais de suas alucinações e de loucura.

HÉRCULES

Mas o que é isto? As trevas envolveram
o meio dia. Febo passa como rosto escuro,
sem haver nuvens. Quem faz a luminosidade do ida fugir para
[trás
e a leva a negra cabeça? De onde vêm tantas estrelas diurnas
que enchem o firmamento? Eis que nosso primeiro trabalho,
o leão, refulge em parte não muito pequena do céu,
e arde, cheio de ira, e se prepara para morder.
Já vai arrebatrar alguma estrela: permanece com a boca
enorme, ameaçador, vomita labaredas, e, agitando a juba,
com o pescoço ruivo, tudo que o soturno outono
e o frígido inverno arrastam no espaço gélido, ele transporá
de um só repentino impulso e se acercará do pescoço
do touro primaveril e o despedaçará.
(SÊNECA, *A loucura de Hércules*, 939-952).

Anfitrião, que não passa de um simples mortal, mostra-se aterrorizado com os acontecimentos e com os sentimentos sacrílegos, mas seu esforço ao implorar que Hércules contenha seu o ímpeto desvairado, em sua insanidade, não passa de uma tentativa sem êxito.

Neste caso, é possível compreender que Anfitrião não tinha as condições de perceber a anormalidade de Hércules. Na verdade a cena toda provoca o seu espanto no momento decisivo no qual as fúrias infernais desencadeiam a intervenção de Juno. O herói senequiano sente-se ameaçado pelos monstros do mundo subterrâneo e, em sua loucura, confundiu os próprios filhos com os filhos Lico. Com isso, mata os próprios filhos e a esposa.

Outro ponto curioso deste drama trágico é que depois de recuperar-se de sua insanidade momentânea, que impossibilitou Hércules de reconhecer o

seu verdadeiro inimigo, a sua reação foi se deixar tomar pela raiva. Ambiguidade que marca o caráter do personagem é determinante para que a sua condição de homem virtuoso seja sem efeito (ANEMODOURIS, 2013).

Das muitas possibilidades que o texto de Sêneca nos apresenta, é possível destacar que a virtude dos trabalhos de Hércules, como relatado, de fato oscilam entre atitudes nobres nas quais o herói atua de forma humanitária, mas, também, por suas ações que o distanciam de uma verdadeira concepção filosófica de herói sábio. A forma como Sêneca constrói esta figura, dotado de um caráter humano que ao cabo do desenvolvimento do drama fica evidente todo o seu confronto com seus limites e sua própria fraqueza moral (TOLA, 2012).

O que Sêneca procura demonstrar na sua peça é o desenrolar no qual a figura do herói que era caracterizado pela opulência em decorrência dos trabalhos realizados, mas que converte-se em uma criatura furiosa, isto é, um processo de mudança de condição expresso pela transformação do vencedor em alguém derrotado em uma guerra que travou consigo mesmo (LYND, 2012). Antes, Hércules distinguia-se como aquele que era dotado das capacidades de superar todos os desafios, mas, que agora, necessita confrontar suas próprias fraquezas, o que o levará à derrota, o que demonstra a fragilidade de sua moral heroica.

Quando o herói é tomado pela cólera, passa a ignorar tudo o que se passa na realidade à sua volta e aniquila a sua própria família. Em sua insanidade momentânea, ao atacar os filhos e esposa, Hércules atua como se estivesse realizando outro de seus trabalhos; sendo estes pautados por uma moral baseada na retribuição violenta e na eliminação do mal por meio da força. Esse acontecimento, marcado pela fúria, é entendida pelo Coro como um processo pelo qual ocorre a internalização da condição de monstruosidade. Possibilita-se isso pela equivocada compreensão que o herói tem do inimigo que precisa vencer. Nesta tragédia, assim como em outras, Sêneca apresenta o curso no qual alguns personagens, por suas ações, erros de julgamento e insensatez, terminam por transformar-se em seres monstruosos.

No *Agamêmnon* de Sêneca, ao tratar da morte trágica do rei de Argos, evidencia-se a sua posição estoica, pois, como destaca-se na própria tragédia em curso, somente tornou-se efetiva a catástrofe devido a ira não controlada

daqueles que optaram pela vingança, isto é, de forma deliberada e intencional (SANTOS, 2016). Clitemnestra e Egisto não se esforçaram para que sua razão pudesse sobrepor-se aos seus sentimentos e paixões.

Clitemnestra interroga-se sobre se deve continuar ou não com o plano para que se concretize a sua vingança. Vemos aqui um verdadeiro titubear sobre sua condição, quanto a cometer o crime ou não, revelando, desse modo, uma verdadeira inconstância de seu estado de espírito.

CLITEMNESTRA

Por que, alma fraca, anseias por conselho certo?
 Por que flutuar? Já está fechada a melhor via.
 Pudeste antes manter puro o leito de cônjuge
 e solitário o cetro, em casta lealdade.
 Perdeu-se lei, justiça, honra, afeto, confiança,
 e o pudor, que, ao perder-se, não sabe voltar.
 Larga as rédeas, e firme incita todo vício.
 Sempre a via dos crimes com crimes se guarda.
 Revolve agora ardis de mulher em tua mente.
 O que uma esposa má e incapaz de conter-se,
 num cego amor, e mãos de madrasta o que ousaram,
 o que a virgem ardendo numa chama ímpia,
 fugindo em nau tessália dos reinos do Fásis:
 ferro, venenos...
 (SÊNECA, *Agamêmnon*, 108-121).

Em Clitemnestra podemos notar o caráter ambíguo e suas incertezas quanto ao crime que se colocará em curso. Isso é notório em suas exortações no diálogo com sua ama e, posteriormente, com Egisto, quando fica evidente o conflito interno que a atormenta. Mesmo com a decisão de seguir com a vingança contra Agamêmnon, Clitemnestra não deixa de demonstrar sentimentos contraditórios, oscilando entre medo, dor e raiva (TOLA, 2009).

No segundo ato da peça, vemos a ama de Clitemnestra fazendo o papel da consciência e da razão da rainha, buscando como uma última cartada tentar fazer com que ela pudesse controlar a sua ira e desejo de vingança.

AMA

Raça ilustre de Leda, rainha dos dânaos,
 o que engendras calada ou, carente de senso,
 que ferozes impulsos trazes na alma túrgida?
 Inda que cales, toda a dor está em teu rosto.
 Assim, seja o que for, cede-te um tempo e um prazo.

O que a razão não pode, a espera às vezes cura.
(SÊNECA, *Agamêmnon*, 125-130).

Este excerto do segundo ato da tragédia *Agamêmnon*, expressa toda a preocupação moral de Sêneca. Enquanto filósofo estoico procurou de forma consistente avaliar e compreender a natureza das paixões e convencer os seus leitores das trágicas consequências para aqueles que se deixavam passionalmente serem dominados pelos impulsos e paixões. Sêneca também procurou apresentar soluções e a cura para os insensatos que assim se deixavam dominar, como pode-se tomar conhecimento por meio de sua obra filosófica.

No entanto, é possível verificar como Sêneca também procurou, por meio do exemplo de suas personagens, atingir este intento, ao mostrá-las como figuras negativas para que pudesse, desse modo, convencer os seus leitores.

CLITEMNESTRA

Excrucio-me muito p'ra que ature a espera.
Meu ser chamas consomem e a meu coração.
Mesclado à dor, o medo crava-me agulhões.
Me peito o ciúme espanca. Sob o jugo, um torpe
desejo me oprime a alma e vencer não se deixa,
e em meio a esses ardores de uma mente obsessa,
exaurido, porém, e derrotado e náufrago,
rebelar-se o pudor. Puxam-me águas opostas,
como uma onda, quando o vento e os fluxos rasgam
o mar, não sabe, incerta, a que mal vá ceder.
De igual modo, soltei de minhas mãos o leme:
onde me leve a ira, onde a dor, a esperança,
lá eu irei; às vagas entreguei meu barco.
Quando a alma segue errante, o acaso é o melhor guia.
(SÊNECA, *Agamêmnon*, 131-144).

Da mesma forma que em seus escritos filosóficos, Sêneca utiliza como recurso as sentenças, que nada mais são do que máximas enunciados por meio de uma frase curta e marcante para que possa apresentar de forma sintética uma norma de conduta. Este curso empregado por Sêneca em seus escritos vinha ao encontro do gosto do público romano daqueles que pertenciam aos setores privilegiados; ainda mais pelo seu valor quando

utilizado no discurso oratório. Estas máximas de caráter estoico ficam evidentes pelo diálogo estabelecido entre Clitemnestra e a sua ama.

AMA

Salva e oculta está tua culpa, se pacientes.

CLITEMNESTRA

Todo vício da casa real transparece.

AMA

Sofres pelo primeiro e tramas novo crime?

CLITEMNESTRA

É grande inépcia moderar-se na maldade.

AMA

Cresce o temor de quem com crime encobre um crime.

CLITEMNESTRA

O ferro e o fogo às vezes servem de remédio.

AMA

Ninguém um ato extremo já de início tenta.

CLITEMNESTRA

Sob risco, há que tomar-se o mais curto caminho.

AMA

Que te demova o nome sagrado de esposa.

CLITEMNESTRA

Há dez anos viúva, honrarei meu marido?

(SÊNECA, *Agamêmnon*, 147-156).

Como ocorre em outras de suas tragédias, na peça *Agamêmnon*, Sêneca apresenta uma discussão entre duas personagens, sendo uma delas aquela que procura demover a outra que está em vias de cometer algum ato ilícito em decorrência de sua fúria. Na tragédia em questão, esse diálogo entre Clitemnestra e sua ama desempenha o papel da conselheira que procura conscientizar a rainha a dominar aos impulsos de sua paixão. Nesse caso, como em outros de seus escritos poéticos, Sêneca, em sua concepção estoica, procura demonstrar o confronto que existe entre as paixões e a razão (LOHNER, 2009).

Isso fica evidente como, mesmo com os conselhos da ama, Clitemnestra não deixe de apresentar argumentos que reforçam a sua tomada decisão em cometer o crime.

CLITEMNESTRA

O que aguardas inerte?

Que noras frígias portem de Pélope o cetro?

Acaso te detêm as virgens de tua casa
 e, igual ao pai, Orestes? Compungem-te os males
 que a eles não de vir, e em vórtice os ameaça;
 tardas por que, infeliz? Para teus filhos, eis
 uma madrasta em fúria. Se não há saída,
 que se crave em teu flanco a espada e mate os dois.
 Mescla o teu sangue, perde o esposo teu perdendo-te:
 não é triste morrer com quem se quer morrer.
 (SÊNECA, *Agamêmnon*, 193-202).

Clitemnestra expressa todo o seu ódio por Agamêmnon de uma forma tão viva e intensa que é possível compreender toda sua dor e fúria. As condições para o crime aqui tornam-se irreversíveis. Nesta cena, Sêneca apresenta a rainha completamente entregue às paixões e dominada pelo furor, caracteriza-se como alguém que abandonou completamente a índole de uma pessoa virtuosa (SANTOS, 2016).

Insistentemente a ama tenta a todo custo demover a rainha para que esta possa dominar a sua fúria e irracionalidade, e, com isso, consiga diminuir os seus erros ou que pelo menos não venha cometer um crime maior.

AMA
 Refreia-te, rainha, e faz cessar esse ímpeto.
 Medita no que intentas. Ele, vencedor
 da Ásia feroz, da Europa o vindexe, traz Pérgamo
 cativa e em largo tempo vencidos os frígios.
 Ora te empenhas em atacar com arдил e engano
 quem com a feroz espada Aquiles não feriu,
 embora, em fúria, a mão tenha armado insolente,
 nem Ajax, o mais bravo, louco a impor-lhe a morte.
 (SÊNECA, *Agamêmnon*, 203-210).

Em *Agamêmnon* evidencia-se uma cena tipicamente senequiana na qual Clitemnestra e sua ama contrapõem-se com opiniões contrárias, o que nos possibilita compreender como a esposa enfurecida nesta verdadeira discussão simboliza a distinção feita por Sêneca e os estoicos entre a razão e os sentimentos: aqui a ama com toda a sua prudência e, ao contrário, a rainha, tomada pelas paixões. Clitemnestra é o exemplo de uma pessoa atormentada por suas dúvidas, e que, não decidindo por escolhas racionais, no final deixa-

se dominar por seus impulsos e paixões, colocando em curso o seu desejo de vingança.

Pela análise da peça é indubitável que o tema central esteja centrado na vingança que se consolida. No entanto, é possível verificar outras possibilidades ao se analisar as personagens em suas características psicológicas. O exemplo disso pode ser constatado pela leitura do diálogo entre Clitemnestra e Egisto: a forma como a esposa de Agamêmnon, ao buscar consumir sua vingança contra ele, não deixa de apresentar-se temerosa frente a situação toda; expressa com muita intensidade o seu medo chegando inclusive a titubear quanto a qual seria o melhor desfecho. Aqui temos Sêneca apresentando as suas personagens com a complexidade de vida, necessário quando se busca compreender as limitações da condição humana (CARLI, 2008).

A dor que Clitemnestra apresenta no diálogo com a ama justifica-se com argumentos para optar por não conter a sua fúria contra Agamêmnon, pela dor que sente em função do sacrifício de Efigênia com o consentimento de seu marido; somando-se a isso a forma como ele tornou-se adúltero com suas conquistas femininas advindas da guerra. Ainda assim, Clitemnestra poderia ter escolhido por não praticar o crime, mas deixa-se levar não somente pela dor e pela fúria, mas também pela falta de esperança (SANTOS, 2016).

Destaca-se a construção das cenas do segundo episódio, de como Sêneca coloca em evidência os monólogos proferidos por Clitemnestra e Egisto. Em ambos os casos vemos os personagens refletindo e até mesmo apresentando ponderações exortativas para que não se desviem da ação criminosa a que planejam (LOHNER, 2009).

Os ataques que são dirigidos contra Agamêmnon, tanto por parte de Clitemnestra como por Egisto, são motivados por razões diferentes; no caso de sua esposa, como dito acima, ela alimenta por ele um ciúme, por seu adultério, mas também pelo ódio em decorrência de sua permissão em sacrificar a própria filha. Quanto a Egisto, este está mais preocupado com o que reserva o futuro, temendo que o rei de Argos retorne após a vitória contra Tróia como um tirano (FUENTES, 2005).

Egisto na tentativa de convencer Clitemnestra na prática do crime, expressa-se de forma similar ao que já havia dito no primeiro episódio, isto é,

retoma as palavras do espectro de Tiestes, enfatizando sua própria origem de Egisto e o colocando conseqüentemente em uma posição funesta; e ainda mais por não considerar a morte como um castigo, pois a presença dela, além de estabelecer uma relação direta e natural pois todos que nascem devem morrer, no caso familiar dos Pelópidas a morte se consuma em decorrência de atos ímpios, de pessoas próximas e da própria família (CARLI, 2008).

Ao analisar e buscar compreender este personagem, visualiza-se como esta figura apresenta características de comportamento que são muito semelhantes ao de um tirano. No excerto abaixo, evidencia-se como se caracteriza o estado psíquico de Egisto, marcadamente desejoso de seguir em curso com a prática do crime que planejou; inclusive na sua ação incisiva para poder continuar convencendo Clitemnestra a seguir os seus passos, para que a trama da morte de Agamêmnon ocorra.

EGISTO

A hora que temi no peito, sempre, e na alma
 é por certo chegada e extrema meus apuros.
 Por que recuar, minh'alma, e, no primeiro ataque,
 depor as armas? Crê: destruição e um terrível
 destino é o que os severos deuses te preparam.
 Opõe tua vil pessoa a todos os suplícios
 e rebate, com perito hostil, o ferro e as chamas,
 Egisto: a quem assim nasceu não dói morrer.
 Tu, sócia de meus riscos, tu, fruto de Leda,
 segue-me apenas; ele o sangue há de pagar-te,
 esse chefe indolente e valoro pai.
 (SÊNECA, *Agamêmnon*, 226-236).

Egisto também pode ser considerado um tirano na peça *Agamêmnon*. As suas características são marcantes, seja pela origem duvidosa ou por ser um adúltero, mas, para além dessas questões, exerce uma dominação sobre Clitemnestra. Chantageia a rainha de Argos e a coloca sobre violência psicológica, com conselhos perversos, que faz com que ela concorde em praticar o crime de assassinato de Agamêmnon (OLIVEIRA, 1999).

Na peça, Sêneca elabora com originalidade as suas personagens, protagonistas de um crime sacrílego. Desde o sacrifício de Ifigênia e a infidelidade de Agamêmnon que desencadeiam a dor e a ira de Clitemnestra, que, com o auxílio de Egisto, busca com o assassinato do rei consolidar sua

vingança. Analisando as personagens em *Agamêmnon*, compreende-se como Sêneca utiliza-se delas para demonstrar como suas ações irracionais inevitavelmente provocam a ruína das categorias morais e sociais.

Em *Medeia*, Sêneca expõe como a pessoa, quando está dominada pelas paixões, acaba se tornando enferma (NOVAK, 1999).

No prólogo demonstra o processo de decadência de Medeia e a sua transformação progressiva numa pessoa temível e monstruosa cujo ponto culminante que expressa a sua total entrega ao domínio da ira é a sua invocação dos deuses.

MEDEIA

Ó deuses conjugais e tu, guardiã do leito nupcial,
Lucina; tu que aprendeste com Tífis a dirigir
um novo navio que haveria de desbravar os mares;
e tu, senhor implacável das profundezas do Oceano;
e Titã, que distribuis pelo mundo a claridade do dia;
ó tu que ofereces uma luz cúmplice em cerimónias
misteriosas, Hécate triforme; ó deuses por quem
me jurou Jasão; e os que Medeia invoca
com maior legitimidade: ó Caos da noite sem fim;
ó escusos reinos dos deuses supernos; ó manes sacrílegos;
ó senhor de um reino sombrio: ó soberana raptada
para maior fidelidade: com imprecações agoirentas vos conjuro!
Agora, agora, vinde, deusas vingadoras do crime,
com os cabelos soltos eriçados de serpentes;
segurando em vossas mãos ensanguentadas negros fochos,
vinde, medonhas, tal qual estivestes outrora
no meu tálamo. Dai morte à nova esposa,
dai morte ao sogro e a toda a progénie real.
(SÊNeca, *Medeia*, 1-18).

No terceiro episódio a condição monstruosa de Medeia fica ainda mais evidente devido ao seu comportamento tresloucado e pela falta de juízo, como é descrito por sua ama:

AMA

Filha, para onde caminhas com tal rapidez, afastando-te
de casa? Espera, refreia a ira, contém o ímpeto.
Como uma Ménade se move, absorta, com um andar
inspirado, quando, possuída pelo deus, delira
no cume do alvo Pindo ou nas alturas do Nisa,

assim Medeia corre para aqui e para ali, numa desenfreada agitação, com sinais de delirante furor no rosto.

As faces estão inflamadas, respira ofegante, grita, banha os olhos com um pranto copioso, está radiante, dá provas de toda a espécie de sentimentos; hesita: ameaça, abrasa-se de raiva, queixa-se, geme.

Para onde se inclinará o peso da sua animosidade? Onde [deporá as suas ameaças?

Onde se quebrará essa vaga? A sua loucura transborda.

Congemina consigo própria um crime que não há-de [ser simples nem comum;

Vencer-se-á a si mesma. Reconheço os sinais de uma ira

[antiga.

Prepara-se algo de importante, selvagem, medonho, ímpio.

Vejo o rosto da Loucura. Possam os deuses afastar o meu

[receio!

(SÊNECA, *Medeia*, 380-396).

Diante do furor que domina Medeia, a sua ama procura tranquilizá-la e convencê-la a reconsiderar e renunciar a sua vingança. Dessa forma, a ama representa a razão, como num lampejo de consciência, que procura retirar a pessoa do erro e da paixão irracional e conduzi-la novamente para a razão para que não seja violado o que socialmente é aceito como correto. Para Sêneca, ao percorrer as etapas formativas, a pessoa poderia contar com o auxílio de um modelo, como um guia que ajudaria a seguir um caminho consciente e mais apropriado (PEREIRA MELO, 2015).

AMA

Contém esse ímpeto desenfreado, filha. Mesmo a quietude do silêncio dificilmente te protege.

MEDEIA

A fortuna tem medo dos fortes; aos cobardes, oprime-os.

AMA

A coragem só merece louvor, quando se lhe oferece ocasião.

MEDEIA

Nunca pode faltar ocasião para a coragem.

AMA

Não há esperança alguma então que aponte uma saída [para a tua aflição.

MEDEIA

Quem já perdeu a esperança não tem por que desesperar.

AMA

Está longe a Cólquida, a fidelidade do teu marido é nenhuma, e nada te resta de tão grandes riquezas.

MEDEIA
 Resta Medeia; nela vês mar e terra
 e ferro e fogo e deuses e relâmpagos!
 AMA
 Deves recear o rei.
 MEDEIA
 Também o meu pai era rei.
 AMA
 Não tens receio do seu exército?
 MEDEIA
 Nem que nasça da terra.
 AMA
 Vais morrer.
 MEDEIA
 É isso que eu quero.
 AMA
 Foge!
 MEDEIA
 Já me arrependi de fugir.
 AMA
 Medeia...
 MEDEIA
 Sê-la-ei.
 (SÊNECA, *Medeia*, 157-167).

O diálogo de Medeia com sua ama exposto acima ocorre em forma de duelo conceitual e verbal, no qual a ama, figurando como a voz da consciência de Medeia, lhe lança com rapidez palavras na tentativa de conquistar seu intento (BOYLE, 1997).

Medeia, diante do repúdio de Jasão e de sua iminente desgraça, não demonstra fraqueza e nem sente-se desamparada; deixa-se excitar pelo ódio, pela cólera, demonstrando autoconfiança por estar ciente de seu poder (CIDRE, 2001).

O exemplo de Medeia é ilustrativo de como a pessoa, quando submetida e escravizada pelos sentimentos e pelas paixões, encontra-se enferma.

A protagonista da peça é construída enquanto uma mulher forte e sobre-humana, uma feiticeira capaz de manipular os segredos da magia como lhe convém e que acredita que os crimes que cometera enquanto jovem não são mais apropriados agora que é mãe, porque os de outrora foram demasiado leves. Medeia considera que agora é preciso praticar algo grandioso, monstruoso, digno de sua estatura (CARDOSO, 2005).

Após ouvir os cantos que celebravam o casamento de Jasão e Creúsa, a filha de Creonte, Medeia mostra-se desesperada e enfurecida deixando-se dominar ainda mais pelo desejo de vingança, de colocar em prática os crimes que deseja.

Em sua psicologia que fundamenta o seu texto trágico, destaca-se a sua concepção sobre a importância que envolve a capacidade de julgamento (SERRA, 2006), de uma decisão que caberá a escolha pela paixão ou pela razão.

Antes de entendermos a apresentação de Sêneca desse processo psicológico como uma tragédia, precisamos perceber que ele também a concebe como um “julgamento”. O elo conceitual que faz o *argumentum*, palavra latina que designa tanto “roteiro” e a apresentação de uma “prova”, basicamente fundamenta as peças de Sêneca e sua forma literária. Pois Sêneca considera a cognição como um “julgamento”, em que a paixão e a razão constituem juízes de temperamento divergentes, que estão considerando a “prova” a eles apresentada (STANLEY, 2010, p. 83)⁵².

Para Sêneca, a escolha pela prática de um ato violento, como a vingança, ocorreria por um erro de julgamento.

Deixando-se mover pela paixão desmedida, Medeia não consegue controlar a sua cólera, o que acaba desencadeando a tragédia. Após trespassar o primeiro filho, diz as seguintes palavras para Jasão, seu infiel esposo:

MEDEIA

Prepara a derradeira pira fúnebre
para os teus filhos, Jasão, e ergue-lhes um túmulo.
A tua esposa e o teu sogro já têm o que é devido aos mortos,
ao serem sepultados por mim. Este teu filho cumpriu o destino,
este outro vai sofrer, diante dos teus olhos, uma morte igual.
(SÊNECA, *Medeia*, 997-1001).

⁵² “Before we can understand Seneca’s presentation of this psychological process as a tragedy, we need to notice that he also conceives of it as a “trial.” The conceptual link that makes *argumentum* the Latin word both for a “plot” and for the presentation of a “proof” ultimately underlies Seneca’s plays and their literary form. For Seneca considers cognition a “trial” in which passion and reason constitute judges of differing temperament who are considering the “proof” presented to them” (STANLEY, 2010, p. 83).

Jasão implora para que ela poupe o segundo filho, mas, impiedosa e tomada pela fúria, Medeia mata o menino e atira os cadáveres das crianças sem vida nos braços do pai.

Para Sêneca, fica evidente em seus argumentos, para persuadir seu público, que o primeiro ponto fundamental a ser pensado é a consideração da razão como guia do homem. O problema da ira é sua inflexibilidade, isto é, quem deixa-se acometer por esta paixão está completamente fechada para razão e mesmo para os conselhos. Por isso deve ser evitada a todo custo. Na peça *Medeia*, fica claro este ponto quando a protagonista é interpelada por Jasão que insiste que ela deveria compreender toda a situação e agir com racionalidade, mas, o que observa-se, é que Medeia, tomada pela insanidade, expressa o seu desejo de que todos sejam mortos. Sua razão já não responde mais, é a paixão, a cólera, que a domina por completo (OJEDA, 2016).

Sêneca, ao elaborar a sua *Medeia*, trata o mito de forma peculiar, com originalidade, nos apresentado uma mulher forte que não compadece em lamentações, que não titubeia em enfrentar as forças divinas e busca em si mesma o poder necessário para colocar em prática a sua vingança monstruosa.

Podemos compreender, que Sêneca sustenta que o homem ideal é aquele que não permite que seu espírito seja tomado pelas paixões, pelos desejos de fazer mal aos seus semelhantes, como acontece, por exemplo, com Medeia. Em seus escritos, filosóficos e literários, o caminho para alcançar a sabedoria e subjugar completamente a cólera não é uma tarefa fácil. Exige-se um juízo constante; conseguir manter as ponderações necessárias e, principalmente, dependia da vontade. Essas condições faziam-se necessárias para aqueles que buscavam a condição de homem ideal. Na peça, Sêneca vale-se do exemplo da protagonista, buscando, certamente, pela arte, orientar em um plano individual e subjetivo o seu público para a necessidade de combater a ira.

Na peça *As fenícias* que Jocasta é uma personagem marcada pelo conflito que lhe atormenta. Reconhece os crimes que deram origem à nefasta prole, procura convencê-los para que se evite o conflito fratricida. Para isso, apela aos filhos para que escutem a própria razão, de forma consciente, para que mais uma desgraça não ocorra na família já marcada pelo horrível. Não

hesita, inclusive, em colocar-se como vítima no centro da batalha, caso ambos não aceitem o seu conselho e seu apelo.

JOCASTA

Dai as mãos a vossa mãe,
dai-as enquanto ainda são piedosas. Um engano contra a nossa
[vontade
nos fez culpados até agora; todos os crimes foram por culpa da
[Fortuna
que se colocou contra nós. Este é o primeiro sacrilégio
que nasce entre pessoas que dele têm consciência. Em vossas
[mãos está
o que podeis escolher, entre duas alternativas: se é a piedade
[que te agrada,
meu filho, poupa teu irmão; se foi o crime que te agradou, um
[outro
ainda maior já está preparado: vossa mãe se coloca de permeio.
Dai fim à guerra, portanto, ou ao retardamento da guerra.
(SÊNECA, *As fenícias*, 450-458).

Ao mesmo tempo é notório como Jocasta a todo custo procura despertar nos filhos um sentimento de responsabilidade perante o que pode acontecer. Se a família esteve marcada por crimes monstruosos, lembra aos dois filhos de que isso fora feito não intencionalmente, de forma deliberada; mas por conta da Fortuna é que ela e Édipo cometeram um terrível crime. Procura demover os dois, pois se ambos decidirem pela guerra, pelo conflito fratricida, o crime terá a marca de ter ocorrido por uma ação consciente e intencional. Jocasta adverte que a escolha está nas mãos de Etéocles e Polinices, que deverão escolher pela virtude ou optar pela prática do crime.

Jocasta procura ambos e, com coragem e esforço materno, tenta a todo custo impedir que façam a sua guerra. Sêneca nos mostra uma personagem marcada por uma complexidade trágica cuja posição é firme, com um discurso sustentando por uma argumentação racional, mas, também, com certo desespero sentimental.

JOCASTA

Poderás ver teus concidadãos, atirados à morte e à destruição,
aqui e ali? Poderás conduzir o inimigo em direção
às queridas muralhas? Poderás consumir Tebas

com sangue e chamas? Feroz, tu trazes em tua ira
um coração tão duro e cruel? E ainda não governas...
O que o cetro poderá fazer? Afasta esse ódio
insano de teu espírito, eu te peço, e retorna à piedade.
(SÊNECA, *As fenícias*, 580-585).

Pode-se perceber como Polinices não demonstra hesitação se for preciso ser implacável contra o irmão. Sua personalidade é marcada pela revolta e pela inconformidade com os acontecimentos; e não parece estar disposto a acolher os conselhos de sua mãe, agindo, inclusive, de maneira irônica ao se dirigir a ela.

Polinices mostra-se completamente inflexível. Ele é o símbolo do terror, da cólera e da ruína da Pátria. Nesta personagem podemos evidenciar o exemplo de uma alma doente e, incapaz de tomar consciência e agir de forma sensata, minando qualquer chance de sua mãe conseguir convencê-lo a não estabelecer a guerra. Na peça, Polinices em nada corresponde ao homem ideal proposto por Sêneca.

Etéocles em nada fica devendo ao seu irmão. Coloca-se como um criminoso fraudulento, soberbo e desrespeitoso. Pela sua postura fica a impressão de que o ódio e a crueldade são próprios de quem está no governo; o que significa dizer que quem detém o poder precisa ser duro, severo, e tomar as decisões que forem necessárias para obter ou manter-se na condição de rei.

ETÉOCLES

Não deseja reinar aquele que teme ser odiado.
O deus criador do mundo pôs estas duas coisas lado a lado:
O ódio e o poder. Considero que é próprio de um grande rei
Reprimir os ódios. O amor do súditos impede o governante
De muitas atitudes; ele tem mais poder contra os que o odeiam.
Quem deseja ser amado governa com mão fraca.
(SÊNECA, *As fenícias*, 654-659).

Sua postura e caráter e sua ânsia pelo poder a qualquer custo também é contrária a ideia do sábio defendida por Sêneca.

Em sua peça, Sêneca caracteriza Etéocles como aquele que está apenas interessado e seduzido pelo poder, e não vai ceder sua posição, custe o que for necessário: “Qualquer que seja o preço, o reino bem merece”

(SÊNECA, *As fenícias*, 664). Deixa-se tomar pela cólera, estando disposto a sacrificar tudo para manter-se no poder.

Em *Tiestes*, é possível constatar que o personagem que dá título à peça, durante o exílio, buscou o seu aperfeiçoamento ao iniciar o percurso como proficiente, mas não se dedicou o suficiente e acabou cedendo ao erro, deixando o caminho da sapiência. Segundo Sêneca, os homens no seu processo formativo trilhavam algumas etapas do conhecimento. Inicialmente, mesmo não sendo capazes de atingir a sabedoria, já estão aptos a dar sequência a sua caminhada para o exercício do bem supremo. Num estágio intermediário, mesmo que tivessem conquistado a libertação das principais enfermidades da alma e das paixões, ainda estariam sujeitos a recaídas (SOARES, 2004).

Na tragédia em análise, ao aceitar a proposta de Atreu em possuir parte do reino, Tiestes deu assim consentimento a sua paixão pelo poder, e a sua decisão em negar o ideal de sábio lhe trouxe duras consequências, isto é, foi privado de uma vida sábia e dos filhos (MATIAS, 2009).

Sêneca demonstrou, pelo exemplo desta personagem, que o homem ao percorrer a sua etapa formativa não deveria agir como se já tivesse alcançado o seu objetivo definitivo, ainda que tivesse adquirido algum progresso.

De forma exemplar, o momento que ilustra o conflito interior entre a razão e a paixão que é vivenciado por Tiestes acontece durante o diálogo que ele estabelece com Tântalo, seu filho.

TIESTES

Porque vacilas, Tiestes? Porque hesitas tanto em tomar uma decisão evidente? Vais confiar-te a duas coisas mais do que incertas: ao teu irmão e à realeza!

[...]

TÂNTALO

Que causa te faz, meu pai, voltar atrás quando contempas a pátria? Porquê a tantos bens os teus braços negar? Sem ressentimentos, teu irmão

[reconcilia-se

contigo, dá-te uma parte do reino.

[...]

Domina quanto te impede o caminho e ocupa a mente, vê as recompensas que aguardam o teu regresso.

Meu pai, podes reinar!

(SÊNECA, *Tiestes*, 423-425.429-432.440-442).

Pode-se constatar que Tiestes estava decidido em recusar a proposta de dividir o trono com Atreu, mas Tântalo, seu filho, o convence a aceitar a oferta. Desse modo, Tiestes ao invés de optar por seguir seu caminho em busca da sapiência acaba cedendo, não dando atenção para a sua razão. Ao se afastar da racionalidade, como ilustra Sêneca em sua tragédia (SEGURADO E CAMPOS, 1996), Tiestes torna-se incapaz de lutar contra a sua situação, portanto, seu erro o levou à derrota.

Por sua insensatez, por não contrariar a decisão dos filhos que ficaram seduzidos pelo poder e pela riqueza, ambos pagaram um alto preço. Nesse ponto é explícita a visão senequiana de que os bens materiais não garantem a paz e a felicidade, mas, pelo contrário, levam os homens para caminhos incertos e sofrimento, pois transforma a todos escravos de seus desejos, principalmente pelo ter e pelo poder (SOARES, 2004). Na tragédia de Sêneca, Tiestes, por seu julgamento equivocado e sua escolha insensata em ceder as próprias paixões, tornou-se vítima de seu irmão.

Vale ressaltar que Tiestes, por seu erro e por seu excesso, equiparou-se ao seu irmão. Ao não refletir sobre as reais intenções de Atreu, mesmo sabendo de sua crueldade, não se deu conta de que ele apenas estava simulando uma reconciliação para colocar em prática a sua vingança.

Na peça, Atreu a todo momento se mostrou consciente de seu ato e procedeu com frieza e determinação para que o seu plano fosse executado com esmero. Na execução de seu crime, levou os sobrinhos para um lugar abominável para matá-los. A monstruosidade foi tamanha que até mesmo o mensageiro não sabia como narrar tal acontecimento. Na conclusão de sua vingança e com perverso prazer, Atreu sentiu-se realizado ao ver o seu irmão se deliciar com o banquete que preparara com as carnes das crianças mortas e seu sangue misturado com o vinho.

Atreu corrompe os tipos de instituições que tornam a vida civilizada possível: realeza, sacrífico, festa. Atreu em sua monstruosidade triunfa através das formas de controle da civilização (LYND, 2012).

No ritual social da festa, das leis da hospitalidade de servir a refeição, que deveria fomentar os valores da harmonia humana, da gratidão,

generosidade, transforma-se em um instrumento de tortura, num ato de horror (BOYLE, 1997).

Para Sêneca, caberia ao homem ideal refletir sobre os seus modos de ação para que, desta forma, não seja dominado pelas paixões. Não deve se preocupar com a fortuna, porque a sua fonte de felicidade é o seu desprendimento das coisas que ela pode trazer ou levar, pois sabe prescindir delas. É indiferente diante da dor, da enfermidade, da saúde e da morte.

CORO

Vós que cobiçais os palácios, ignorais
em que lugar está o poder.
Não são as riquezas que fazem os reis,
ou as vestes cor de púrpura,
ou os diademas de uma fronte régia,
ou os tectos luzentes de ouro;
rei é aquele que depôs o medo
e as falhas de um mau caráter;
[...]
O espírito virtuoso possui um reino!
[...]
Rei é aquele que não sente medo,
rei é aquele que não tem desejos!
Um reino assim qualquer homem pode ter!
(SÊNECA, *Tiestes*, 342-349; 380; 388-390).

Por suas personagens, Sêneca demonstrar para o seu público as atitudes condenáveis tanto no que se refere ao descontrole das paixões como a tirania enquanto uma forma perversa de governo de quem está no poder. Em ambas as situações a catástrofe torna-se inevitável nesses situações, os crimes de nefandos que se comentem, enfim, o horror e suas consequências trágicas.

2.2 Autenticidade e cronologia das tragédias de Sêneca

O teatro trágico de Sêneca foi preservado e legado para a posteridade por duas vias de tradição manuscrita. A primeira delas é denominada como códice “Etrusco (E)”, enquanto a segunda via é representada pela família de manuscritas “A”. Entre uma e outra existem alguns pontos de divergência, tanto

em relação à ordem na qual as tragédias estão dispostas, quanto à diferença de título em duas delas, além da inclusão de uma tragédia pretexta no manuscrito “A” (FITCH, 2004)⁵³. Segundo López e Pociña (2011, p. 290):

[...] en su línea esencial, las Tragedias se nos conservan en códices pertenecientes a dos familias, la representada esencialmente por el cod. E, identificado de forma rápida con el nombre de códice Etrusco (Laurentianus 37, 13, saec. XI-XII), y la familia conocida como A, representada por una serie más numerosa de códices, de los que ocupan los lugares primordiales, siguiendo la ordenación y clasificación de Zwierlein, P (Parisinus Latinus 8260, saec. XIII), T (Parisinus Latinus 8031, saec. XV) y G (Exoniensis Bibl. Cathedralis 3549, saec. XIII) por un lado [...], por otro C (Cantabrigiensis, Corpus Christi College 406, saec. xiii), S (Scorialensis T. III 11, saec. saec. XIII) y V (Vaticanus Lat. 2829, saec. XIII) [...]. Sabido es que ambas familias presentan notables diferencias, que afectan no sólo a su antigüedad, valía ecdótica, ordenación y títulos de las tragedias, siendo además la familia A la única que contiene el texto de la pretexta Octavia.

No manuscrito etrusco estão contidas nove tragédias, dispostas na seguinte ordem: *Hercules Furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes* e *Hercules Oetaeus*. No manuscrito “A”, constam dez tragédias que aparecem nesta ordem: *Hercules Furens*, *Thyestes*, *Thebais* [*Phoenissae*], *Ypolitus* [*Phaedra*], *Oedipus*, *Troades*, *Medea*, *Agamemnon* e *Hercules Oetaeus*, sendo que neste último manuscrito, entre *Agamemnon* e *Hercules Oetaeus*, está inserida a pretexta *Octavia* (MORENO, 1979a)⁵⁴.

Mesmo que ao longo dos séculos e das polémicas entre as compilações das tragédias⁵⁵, e, sobre a questão da autenticidade de autoria de uma peça ou outra, essas nove tragédias, mais a pretexta, desde Antiguidade, foram

⁵³ Sobre a tradição manuscrita das tragédias de Sêneca confira também Moreno (1979a), López e Pociña (2011), Río Sanz (1987), Fuentes (2012).

⁵⁴ Cf. também López e Pociña (2011).

⁵⁵ Em seu artigo “Tradición y crítica del texto de Sêneca”, Antonio Fontán discorre sobre os códices e manuscritos das obras filosóficas de Sêneca. Segundo o autor, durante a Idade Média os dois corpus eram tratados de forma independente, sendo que “en los catálogos de las Bibliotecas medievales, coleccionados por Manitius [...], se recogen referencias a códices de Sêneca desde el siglo IX. [...] La primera noticia de las tragedias es del siglo XI” (FONTÁN, 1951, p. 88).

atribuídas a Sêneca (LÓPEZ; POCIÑA, 2011). Durante a modernidade, isso foi posto em dúvida, sugerindo a possibilidade de peças pertencentes a esses corpus terem sido escritas por mais de um autor. Por isso, nas primeiras edições da *opera omnia* de Sêneca, o filósofo, não foram incluídas essas tragédias, sendo que isso foi recorrente até meados do século XIX (RÍO SANZ, 1987).

A partir do século XX, com os estudos e análises sobre o conteúdo e forma destes textos trágicos, questiona-se a autenticidade de *Octavia* e de *Hércules no Eta* (FITCH, 2004)⁵⁶, no entanto, uma resposta definitiva quanto a esse problema não goza de unanimidade entre os especialistas sobre Sêneca (MORENO, 1979a).

Quanto a estabelecer uma cronologia das tragédias, a questão impõe muitas dificuldades (LOHNER, 2009)⁵⁷. Enquanto objeto de discussão, o problema cronológico se apresenta em duas vertentes que se interconectam, ou seja, como essas tragédias podem ser localizadas no decorrer da vida de Sêneca⁵⁸ e qual a ordem na qual essas peças foram escritas. Para responder essa questão, a perspectiva de análise mais utilizada se fundamenta na investigação para reconhecer nas obras do próprio Sêneca alusões diretas a personagens e acontecimentos da época (MORENO, 1979a). Segundo López e Pociña (2011, p. 296-297):

⁵⁶ Das tragédias de Sêneca, *Hércules no Eta* é aquela que mais se colocou em dúvida a autenticidade. Sobre essa questão e para uma visão crítica dos argumentos a favor e contrários a considerar Sêneca seu autor, conferir o artigo de Emilio Río Sanz (1987). O autor chega à conclusão que os argumentos para comprovar que o texto não é autêntico não são muito consistentes, portanto, considerada *Hércules no Eta* como uma obra verdadeira de Sêneca.

⁵⁷ Sobre a dificuldade de estabelecer a cronologia das tragédias de Sêneca, confira também Moreno (1979a) e Souza (2003, 2013).

⁵⁸ A esse respeito, por exemplo, Jesús Luque Moreno em sua "Introducción general" para sua tradução das tragédias de Sêneca (pela editora Gredos), menciona o trabalho de F. Jonas intitulado *De ordine librorum Senecae Philosophi* (publicado em Berlim em 1870) no qual esse autor propõe que *Medeia* e *As troianas* foram escritas depois que Sêneca volta do exílio, *Édipo* sendo de depois da guerra contra os Partos, *Fedra* sendo escrita após a morte de Britânico, *A loucura de Hércules* depois do ano 57 e *Tiestes* teria sido composta depois que Sêneca se retirou da vida pública. Nessa mesma perspectiva, Jesús Moreno ainda aponta dois outros trabalhos, sendo um deles o de O. Weinbich intitulado *Seneca's Apocolocyntosis* (Berlim, 1932) no qual é defendida a ideia de que *A loucura de Hércules* tenha sido escrita antes do ano 54, tendo em vista que foi posteriormente parodiada em *Apocolocyntosis*. No outro estudo, O. Cichorius em *Pomponius Secundus und Senecas Tragodien em Rómische Studien* (Leipzig, 1922), procura estabelecer uma data para todas as tragédias de Sêneca, sendo elas, segundo esse autor, compostas somente a partir do ano 51 por conta de uma disputa entre Sêneca e Pomponio, fato mencionado por Quintiliano (MORENO, 1979).

El tema de la datación ya aparecía hace cerca de cuarenta años en una de nuestras publicaciones; desde entonces hemos tenido que abordarlo en más de una ocasión, llegando siempre, a pesar de multiplicar nuestras consultas bibliográficas, a la conclusión de que no parece posible encontrar una datación incontrovertible y unánimemente aceptada. El tema, pues, resulta feo, controvertido, farragoso, insoluble, aburrido [...]. Problema más completo y discutido es el de la cronología (y diacronía) de las tragedias. Su composición podría referirse, diseminadamente, a todo el arco de Séneca (Herzog, 1928) o ser circunscrita a un momento particular como: 1) el exilio a Córcega (las tragedias habrían sido escritas y conservadas en un cajón a la espera de mejores tiempos); 2) el período neroniano, secundando la pasión por el género trágico de Nerón el filósofopedagogo podría haber escrito su obra poética en función educadora, señalando en los héroes positivos o negativos exempla respectivamente a imitar o a evitar (esta hipótesis podría ser apoyada por Tácito Ann. 14, 52); 3) el retiro de los últimos años a la vida privada que le habría permitido escribir, además de las últimas obras, también las tragedias, que en este caso no serían ya para sino contra Nerón. [...] La hipótesis más probable es que Séneca se haya hecho tragediógrafo para intentar, también por la vía de la palabra “medida”, la educación o la “conmoción” del príncipe hacia el bien de la humanidad.

Segundo Jesús Luque Moreno (1979a) e Aurora López e Andrés Pociña (2011), os estudos sobre a cronologia das peças trágicas de Sêneca que mais têm se utilizado como referência foram propostas por Léon Herrmann e O. Herzog. Em sua obra *Le Théâtre de Sénèque* (Les Belles Letres, Paris, 1924), Herrmann defende a ideia de que as tragédias foram escritas enquanto Sêneca estava na corte de Nero, apresentando a seguinte proposta de datação para as peças: *A loucura de Hércules* (em 54), *Tiestes* (em 55), *Fedra* (em 59), *Édipo* (em 60), *As troianas* (em 60-61), *Medeia* (em 61-62), *Agamêmnon* (em 61-62) e *Hércules no Eta* (em 62).

Diferentemente, Herzog, segundo Moreno (1979a), em seu texto “Datierung der Tragodien des Seneca”, publicado na revista *Rheinisches Museum* (n. 77, 1928), apresenta outra proposta, tendo como referência para isso outros critérios. Por exemplo, ao julgar *Tiestes* enquanto uma peça marcada pela simplicidade e com elementos que pulsam uma vida selvagem, o pesquisador defende que ela foi escrita durante o tempo em que Sêneca

esteve exiliado, portanto, propõe como data de sua composição o ano 43. Para *Medeia*, os anos de 45 e 46, pois acredita haver alusões à experiência de Cláudio (10 a.C.-54 d.C.) na Bretanha. Para o ano de 48, atribui a data de *A loucura de Hércules* e *Fedra*. Herzog data *As troianas* em 53, devendo ser, segundo sua proposta, anterior a *Apocolocyntosis*. *Édipo* em 60 e 61. Para *Agamêmnon*, teria sido composta em 62 porque, como aponta Jesús Moreno ao comentar a proposta de Herzog, na medida em que há um assassinato de um rei por sua rainha, como ocorre na peça, estaria na mente de Sêneca algo semelhante ao que aconteceu na dinastia júlio-claudiana (27 a.C.-68 d.C.)⁵⁹. Estabelece-se como composições dos últimos dias da vida de Sêneca as tragédias *As fenícias* e *Hércules no Eta* (MORENO, 1979a).

Além do critério utilizado, levando em consideração as alusões históricas, também exerceu influência na proposta de datação por parte dos estudiosos a ordem em que as tragédias estão dispostas nos manuscritos. O que fica evidente, por exemplo, como o manuscrito “A” foi escolhido por Herrmann para sua abordagem da questão (LÓPEZ; POCIÑA, 2011).

Outros estudiosos das tragédias de Sêneca optaram pelo manuscrito etrusco “E”, assim como de outras hipóteses para estabelecer a data de composição dessas peças (MORENO, 1979a).

Outra proposta, utilizando critérios e hipóteses distintos dos acima mencionados, mas adotando a mesma ordem do manuscrito “E”, foi apresentada por B. M. Marti em seu ensaio “*Seneca’s Tragedies. A New Interpretation*” (apud Moreno, 1979a) no qual as tragédias teriam sido organizadas como um todo, formando um corpus que visava transmitir a doutrina estoica. Sendo assim, tem-se as duas tragédias dedicadas à figura de Hércules que “enmarcan estos grupos introduciendo y concluyendo el desarrollo de tal contenido filosófico” (LAVESA, 2010, p. 28). Em *As troianas* e *As fenícias*, a questão central está ligada à religião. Há também as tragédias que podem ser concentradas em um grupo no qual tratou-se de questões

⁵⁹ O governo de Roma sob os imperadores da dinastia júlio-claudiana (Tibério, Calígula, Cláudio e Nero) precisaram lidar com pela administração de um vasto território composto de províncias, marcado pela relação entre cidadãos romanos e populações locais e de agitações sociais. Governaram a partir do direito e da cultura romana enquanto padrões que deveriam ser aceitos e comuns a todos. O grande desafio dos governantes durante o principado desta dinastia foi garantir a continuidade da paz e da prosperidade depois do governo de Augusto, ou seja, proteger Roma dos inimigos externos, lidar com as conspirações constante para a mudança de imperador e manter a plebe contente (MARTIN, 2014).

psicológicas, sendo elas: *Medeia* e *Fedra*. E aquelas nas quais Sêneca abordou problemas éticos: *Édipo*, *Agamêmnon* e *Tiestes* (RÍO SANZ, 1987).

Sobre essa questão de determinar quando as peças trágicas de Sêneca foram escritas, não se ficou restrito às duas perspectivas de análise acima mencionadas, isto é, cujos critérios adotados na datação das tragédias se sustentam a partir de alusões a acontecimentos da época (ou outros elementos externos) e nos manuscritos “A” e “E”. Outros especialistas na obra de Sêneca, para avaliar a data de composição, levaram em consideração questões internas nas próprias tragédias para discernir e identificar a data de composição destas peças (LÓPEZ; POCIÑA, 2011).

Quanto ao critério utilizando fatores internos das próprias tragédias, alguns estudiosos optaram pela métrica dos versos, buscando assim condições para datar as peças. K. Münscher (apud Moreno, 1979a), em seu trabalho *Senecas Werke. Untersuchungen zur Abfassungszeit und Echtheit* (Gotinga, 1922), tendo como critério questões referentes à métrica, propôs uma organização das tragédias em três grupos, sendo o primeiro composto por *A loucura de Hércules* e *As troianas*, que deveriam ter sido escritas entre os anos 52 e 54. No segundo grupo, as tragédias escritas entre 54 e 57, sendo elas *Fedra*, *Medeia*, *Agamêmnon* e *Édipo*. E, as últimas obras, datadas do período entre 63 e 65: *As fenícias* e *Hércules no Eta* (FITCH, 2004).

Como exposto acima, partindo das considerações dos estudiosos mais citados que tratam sobre a busca por estabelecer uma cronologia para as tragédias de Sêneca, evidencia-se a variedade de critérios para determinar as datas e ordenar essas peças. Dessa falta de consenso resultam as diferenças apresentadas, assim como se impõe uma dificuldade para se afirmar, com precisão, uma datação que seja segura e confiável. Os obstáculos para isso se devem, certamente, pela falta de dados confiáveis, sendo possível, entretanto, chegar-se pelo menos em algumas datas como referência. Por isso, ora são consideradas uma obra de sua juventude, ora como se Sêneca tivesse se dedicado a compor tragédias durante seu exílio, mas, pela impossibilidade de provar ou refutar uma tese apresentada quanto a essa questão, sua obra trágica pode pertencer a qualquer época de sua carreira literária, podendo, desse modo, estar vinculadas ao período de Nero, ou mesmo Tibério (42 a.C.-

37 d.C.), Calígula (12-41 d.C.) e Cláudio. Trata-se do problema de maior dificuldade que se impõe para os estudiosos de sua obra trágica.

2.3 As fontes literárias das tragédias de Sêneca

Uma discussão sobre as fontes literárias do teatro de Sêneca justifica-se, pois possibilita compreender a originalidade de suas peças ao se comparar, por exemplo, com os tragediógrafos que o antecederam. Além disso, destaca-se o fato de que das peças de teatro trágicas que permaneceram completas e chegaram até os dias de hoje ficaram apenas as tragédias gregas originárias do período clássico, escritas no século V a.C., portanto, com o significativo intervalo de aproximadamente quinhentos anos até a produção de Sêneca. Apesar disso, na análise em questão é preciso levar esse fator em conta na medida em que os temas são os mesmos, o que sugere que foram utilizados por Sêneca como fonte e modelo para compor teatro (CARDOSO, 2005). Das tragédias latinas da época republicana e imperial não restou nada além de fragmentos, como mencionado anteriormente. Entretanto, tem-se considerado, geralmente, que essas tragédias latinas foram tão influentes quanto as peças gregas (MORENO, 1979a)⁶⁰.

Quanto a essa questão, pode-se afirmar que o teatro de Sêneca, além da ligação com os temas das peças gregas, também possui características específicas e estruturais que fazem referências às tragédias áticas do século V a.C. Referência, mas não imitação, ou seja, “as peças senequianas são diferentes das gregas. Na verdade, são adaptações ao gosto romano da época, plenas de declamação, descrições e lugares-comuns do estoicismo” (NOVAK, 1999, p. 148).

No que diz respeito às temáticas, é possível inferir, ao que parece, que tenham sido selecionadas e escolhidas aquelas que mais se aproximavam de seus propósitos e seus princípios, escolhendo preferencialmente Eurípides entre os tragediógrafos gregos (CARDOSO, 2014d).

Nas peças de Sêneca, podem ser encontrados mais aspectos comuns com as peças de Eurípides do que nas tragédias de Ésquilo e Sófocles

⁶⁰ Sobre a influência das tragédias latinas no teatro de Sêneca confira também Cardoso (2005, 2014d), Fuentes (1999) e Lohner (2011).

(NOVAK, 1999). Essa aproximação não se refere somente aos temas tratados, mas também às questões similares que ambos parecem ter interesse, como a especulação filosófica e a reflexão sobre a vida e pela veemência dos raciocínios. Desse modo, é possivelmente viável que, para compor *A loucura de Hércules*, *As troianas*, *As fenícias*, *Medeia* e *Fedra*, Sêneca tenha buscado as tragédias de Eurípides como modelo. Ao passo que outras peças, como: *Hércules no Eta*, *Édipo* e *Agamêmnon*, a temática tenha sido buscada nos outros dois tragediógrafos (MORENO, 1979a).

O principal atributo que liga Sêneca aos poetas trágicos gregos do século V a.C. refere-se à temática, mas, apesar disso, favorece-se o argumento de que serviram de modelo, sendo preciso ressaltar que as diferenças entre aquelas peças e o teatro de Sêneca são significativas, o que acaba afastando-o do teatro ático (VASCONCELOS, 2008) ao introduzir “las innovaciones necesarias para adaptarlos a sus intereses literarios y didácticos” (LAVESA, 2010, p. 26). Sêneca não foi um imitador “dos modelos gregos. Tratou os mitos com liberdade, conservando as grandes linhas e modificando-os em alguns pormenores, e os considerou somente como base para a construção da intriga” (CARDOSO, 2005, p. 46).

Devido a sua complexidade e ao próprio desenvolvimento que a literatura dramática passou ao longo de séculos, não se justifica uma consideração simplista, ingênua, em afirmar que o teatro de Sêneca consistira em uma imitação ou recriação do material clássico produzido pelos tragediógrafos gregos do século V a.C.

Isso não apenas no que se refere à escolha das temáticas em que fez para compor suas tragédias. Mas também no que diz respeito a outros fatores, como, por exemplo, se a forma ou estrutura das tragédias gregas foram influentes nas peças de Sêneca, ao passo que numa comparação, o que se pode verificar entre as obras áticas e suas tragédias é que não é possível identificar um detalhe em detrimento de outro (MORENO, 1979a).

Diante dessas considerações sobre a relação existente entre a estrutura ou temáticas das tragédias gregas e o teatro de Sêneca, é possível considerar que há uma aproximação. Entretanto, Sêneca elabora suas peças a partir de uma forma nova, isto é, suas tragédias apresentam um novo olhar sobre os temas escolhidos. No que concerne à relação dos temas na literatura grega e

latina e de como isso foi abordado pelos autores latinos no período arcaico ou na época republicana, evidentemente torna-se complicado reconhecer novidades significativas nessas tragédias latinas. O que não ocorre, como tem-se enfatizado, com o teatro de Sêneca (ÁLVAREZ, 1974). Segundo Ricardo Duarte (2011, p. 162.170):

Uma das peças que terá inspirado Sêneca na composição do seu Édipo é o Édipo Rei de Sófocles. Sêneca apresenta, todavia, uma reconstituição arrojada e inovadora [...]. Num tratado estritamente estoico, Sêneca descreveria, muito provavelmente, um Édipo diferente, tranquilo e presciente, a quem fosse dado ver que há coisas que se encontram sob o domínio do Homem, e outras que não.

Em suas peças, mesmo que possamos identificar alguns elementos de origem helênica ou reminiscências das antigas tragédias latinas, a sua obra essencialmente é marcada pela novidade, como, por exemplo, abordou as características psicológicas de suas personagens. Sêneca conferiu ao gênero dramático, com suas tragédias, um novo significado (CARDOSO, 2005).

Sua obra literária é única, pois suas tragédias tratam os temas a partir de uma nova perspectiva. Isto é, Sêneca as escreveu como filósofo estoico.

Todo ello a consecuencia de que Sêneca aborda esta temática desde una perspectiva completamente nueva, mejor dicho, diametralmente opuesta a la de los tragediógrafos griegos, a saber, la perspectiva en la que lo coloca su calidad de filósofo estoico. Para el carácter de la tragedia helénica representa una diametral inversión la doctrina estoica, que lleva consigo un planteamiento de la culpabilidad humana tan distinto, tan opuesto al de los tragediógrafos clásicos, que se ha podido calificar a aquella doctrina de antitrágica. “Sêneca llama a sus dramas 'tragedias', pero el nombre no es a voluntad y acaece que tales dramas tiran a ser algo muy distinto que trágicos y aun descaradamente son antitrágicos. Sus temas están tomados de la tragedia griega, pero avistados desde una filosofía antitrágica”⁶¹ (MORENO, 1979a, p. 21-22).

⁶¹ J. S. Lasso de la Vega, **De Sófocles a Brecht**, Barcelona, 1970, p. 239.

Com isso, fica evidente o equívoco que é tentar avaliar as tragédias de Sêneca a partir das tragédias gregas do século V a.C. As reflexões sobre o teatro do poeta latino devem fundamentar suas análises na própria obra trágica de Sêneca, tendo em vista que esse tragediógrafo, apesar de utilizar em suas composições temas e personagens empregados nos dramas helênicos e fazer uso de estruturas formais ao teatro trágico, acabou por reformular à sua maneira, com pressupostos distintos dos poetas gregos. Portanto, Sêneca nos legou uma nova tragédia, que traz em si sua marca enquanto filósofo, teatrólogo e político romano (ÁLVAREZ, 1974).

Mesmo com relação ao teatro trágico que se desenvolveu na cultura latina, não podemos estabelecer uma relação muito estreita com a obra literária de Sêneca. Como mencionado, não sobrou mais do que poucos fragmentos das peças dos tragediógrafos predecessores de Sêneca, restando apenas informações de fontes indiretas. Além disso, ainda é preciso destacar que as tragédias latinas dos séculos III e II a.C., apesar de suas particularidades, ainda estavam próximas das tragédias gregas no que referia ao tema e tratamento. Portanto, da mesma forma como devemos minimizar ou afastar Sêneca dos tragediógrafos gregos e de seu teatro, pelas razões acima apresentadas, também devemos compreender que sua vinculação aos poetas latinos era pouco significativa (MORENO, 1979a).

Em suas obras filosóficas, Sêneca apenas menciona as tragédias latinas da época republicana (FERREIRA, 2008) e, ainda assim, por meio de outros autores, como Cícero, o que se pode sugerir é que não as conhecia diretamente ou que não as tinha em boa consideração. Provavelmente, sua preferência esteve voltada, no que concernia à métrica dos versos, para os cânones clássicos gregos, pois diferentemente do que era comum nas peças dramáticas latinas escritas em senários jâmbicos, Sêneca escreveu suas tragédias em trímetros jâmbicos (LOHNER, 2009).

Não se pretende descartar completamente que tenha havido alguma influência das tragédias latinas da época republicana nas peças de Sêneca, mas essa possibilidade ainda carece de uma constatação, ou seja, dificulta-se estabelecer uma relação de proximidade. Também deve ficar apenas como hipótese, pela dificuldade de demonstrar uma influência das tragédias escritas

na época de Augusto na obra de Sêneca, tais como as tragédias *Thyestes*, de Vario, e a *Medea*, de Ovídio.

2.4 O caráter retórico das tragédias de Sêneca

Desde o início do século XIX, tem-se apontado outro aspecto que caracteriza o teatro de Sêneca, ou seja, seu caráter retórico ou declamatório (BOYLE, 1997). Essa consideração das tragédias enquanto retóricas tem sido muitas vezes utilizada para lhe atribuir um valor “negativo”, mais no sentido de que Sêneca teria exagerado no estilo empolado e artificioso (LAVESA, 2010) e na falta de naturalidade na fala de suas personagens. Teria escrito com exagerada erudição, no emprego de alusões mitológicas e geográficas, assim como pelo gosto ao horror quando utilizou aparições de fantasmas⁶², cenas infernais, bem como questões específicas para uma retórica melodramática.

A linguagem das tragédias é bem características da época em que viveu o escritor. Tem traços acentuadamente retóricos, o que lhe confere, ao lado da solenidade própria do gênero, um tom artificial e, por vezes, pedante. Mestre da língua e conhecedor do material que reelaborou, sobretudo nos pormenores, o poeta se valeu a todo momento de figuras de estilo e das variações formais que o período latino admitia (CARDOSO, 2005, p. 35-36).

Normalmente, esta subestimação da forma das tragédias de Sêneca começou a partir de alguns preconceitos e convencionalidades sobre retórica, de modo que, a partir dessa posição, não se tem julgado o conteúdo, mas o que diz respeito à forma. Portanto, tal crítica se sustenta tão somente em uma impopularidade da retórica da moderna crítica literária e sua concepção de criatividade poética em relação às regras próprias da antiga retórica, o que não é válido para uma análise das tragédias de Sêneca e da produção literária de

⁶² Em sua tese *Aspects of Evil in Seneca's Tragedies*, James Munroe Lynd (2012) analisa a questão do horror nessas peças ao investigar a presença dos fantasmas e maldições. Para M.J. Mans (1984, p. 101): “The tragedies are furthermore censured for their rhetorical style, for the long didactic 'speeches' and the apparent ostentation of mythological lore, qualities which give free rein to the abominable and the sinister. J.P. Poe has shown conclusively that the obsession with death and massacre was characteristic of the literature of the early Empire. It appears in one form or another in the works of Lucan, Statius, Petronius, Tibullus, Propertius, and in Seneca's tragedies and prose work”.

sua época (LOHNER, 2009), na medida em que “el estilo declamatorio del teatro de Séneca es considerado por Eliot⁶³ no como una característica íntima de este teatro, sino como una particularidad del idioma y la literatura latina, creados en el gusto de la retórica” (USCATESCU, 1980, p. 74).

Entretanto, tem-se atribuído às tragédias de Sêneca como retóricas também com sentido positivo, qualificando-se essas peças como possuidoras de uma autêntica oratória cuja finalidade seria a expressão e comunicação de determinados conteúdos (MORENO, 1979a), ao passo que “las descripciones largas y a veces difíciles de seguir, las introducciones amplias, los monólogos extensos, tienen una función en cierto modo más educativa y formal que dramática” (USCATESCU, 1980, p. 78).

É preciso estabelecer essa análise a partir da própria literatura latina que, desde seu início, desenvolveu-se muitas vezes tendo como referência a retórica, principalmente no que se refere à literatura em prosa. Logo, a poesia, a partir do século I, passa a ser marcadamente influenciada pela retórica (LOHNER, 2009). Para que os jovens romanos pudessem durante a República atuar no fórum, passavam pela formação retórica, mas, durante o Império, com governos tirânicos e a restrição das liberdades de participação na vida pública, tem-se um declínio da arte retórica para a finalidade dos debates públicos, dos oradores. Desse modo, pelas circunstâncias políticas, a retórica passa a ser empregada na arte declamatória nos círculos literários (MORENO, 1979a), tornando-se um elemento importante da produção literária latina no século I (LOHNER, 2009), sendo nesse ambiente literário que Sêneca escreveu suas peças, marcadas pela técnica retórica.

É preciso ainda salientar que, conforme supracitado, como Sêneca se destaca não só pela maneira que explora as tensões e lutas que marcam a existência humana em suas tragédias, mas, sobretudo, pela originalidade e maestria como formula seus argumentos para desvendar o indivíduo em conflito, ao empregar os recursos da retórica e da declamação, o escritor criou uma nova forma de expressão literária com seu drama declamatório.

⁶³ Sobre as análises de T. S. Eliot sobre as tragédias de Sêneca e sua importância para o teatro elisabetano, cf. “Seneca in elizabethan translation” (1999, p. 65-105) e “Shakespeare and the stoicism of Seneca” (1999, p. 126-140).

2.5 Questões estilísticas e literárias: explicações sobre o problema da representação

Um das questões mais controversas do teatro de Sêneca concerne em determinar se elas foram ou não escritas para serem encenadas, ou seja, se esta era a finalidade para a qual foram concebidas. A sua representabilidade, portanto, também tem sido objeto de discussão (KOHN, 2013)⁶⁴, inclusive se chegaram a ser levadas ao palco em espetáculos durante a vida de Sêneca (LEFÈVRE, 1997).

Entretanto, até o final do século XIX, acreditava-se que essas peças foram pensadas pelo seu autor para serem levadas a público por meio da encenação. É interessante destacar que esse problema foi colocado e passou a ser discutido no início do século XX (ELIOT, 1999), não havendo, ainda hoje, um consenso entre os especialistas na obra de Sêneca sobre essa questão (LÓPEZ; POCIÑA, 2011).

Quanto a possíveis razões para negar sua encenação⁶⁵, pode-se mencionar características das próprias peças, desde a falta de ação e monotonia como o seu gosto pelo horrível, como a forma pela qual Medeia assassina os próprios filhos (cf. *Medeia*), e da maneira como são recolhidos os restos do cadáver de Hipólito (cf. *Fedra*) (CARDOSO, 2005). Por outro lado, é possível pensar que as pessoas de Roma no tempo de Sêneca estariam acostumadas a certas atrocidades, ou seja, acostumadas ao que ocorria, por exemplo, nos circos (MORENO, 1979a). No entanto, os especialistas têm se dividido quanto as hipóteses relativas a esse problema.

Um das hipóteses mais difundidas é a de que Sêneca teria escrito as suas tragédias para serem lidas durante sessões de leitura públicas, sendo

⁶⁴ Sobre esse questão confira também Eliot (1999), Lefèvre (1997), Cardoso (2005, 2014d), López e Pociña (2011), Lohner (2011), Vasconcelos (2008) e Faber (2007).

⁶⁵ Em seu ensaio *Seneca in elizabethan translation* de 1927, Thomas Eliot apresenta as seguintes considerações: “First, it is pretty generally agreed that the plays of Seneca were composed, not for stage performance, but for private declamation. This theory attenuates the supposed 'horrors' of the tragedies, many of which could hardly have been represented on a stage, even with the most ingenious machinery, without being merely ridiculous, the Renaissance assumption to the contrary gave licence to a taste which would probably have been indulged even without Seneca's authority. And if the plays were written to be declaimed, probably by a single speaker ('elocutionist' is really the word), we can account for other singularities. I say 'account for', I do not say without qualification that this peculiar form was the 'cause'; for the ultimate cause was probably the same Latin temper which made such an unacted drama possible” (ELIOT, 1999, p. 67).

estes eventos muito comuns em sua época (BOYLE, 1997). Para Lefèvre (1997, p. 196):

Se puede suponer que Séneca celebró recitaciones en su casa, como muchos de sus contemporáneos interesados en la literatura. Cuanto más rico e importante era un romano, mayor era el auditorio que servía para estos fines. Si el acto se ampliaba, aún existía una diferencia con las representaciones públicas en el teatro: el señor de la casa decidía la composición del público. Si se alcanzaban matices demasiado críticos, no había por qué temer ningún escándalo público. Por este motivo hay que pensar en la “première” de Thyestes seguramente como una recitación ante amigos.

Mas alguns especialistas sugerem outra resposta: algumas tragédias teriam sido escritas para as leituras públicas, mas não todas, sendo algumas peças pensadas para a encenação (LOHNER, 2011). Tal afirmação não seria um absurdo, pois Sêneca não deixou de escrever suas tragédias conforme as regras que lhe cabiam por tradição, assim respeitando a unidade de lugar e tempo, a regra dos três personagens, a utilização de pronomes voltados ao que tudo indica para serem empregados em função de um espectador e não especificamente de um leitor (MORENO, 1979a).

Além das visões acima expostas, estudos (BOYLE, 1997; STANLEY, 2010) sobre a obra trágica de Sêneca não tem se preocupado diretamente com esse problema devido a impossibilidade de se comprovar se essas peças foram ou não escritas para serem encenadas, mas buscam analisar essas tragédias devido a sua importância para a cultura clássica e a história da educação “con reflexiones que penetrasen en el alma de los lectores o espectadores y que sirviesen para recuperar en la sociedad las normas e ideales de vida que contribuyeron, en otro tiempo, al engrandecimiento de Roma” (FUENTES, 1999, p. 93).

De qualquer modo, aceitando ou não que essas peças teriam sido compostas para serem encenadas e mesmo determinar com qual objetivo Sêneca as escreveu, um ponto parece oportuno destacar, sendo este que suas peças, se comparadas com as tragédias gregas, apresentam muitas diferenças, tanto no aspecto dramático, como na dificuldade ou até mesmo

impossibilidade de serem encenadas seguindo as convenções gregas clássicas (KOHN, 2013).

Não obstante, não tendo conservado nenhuma tragédia fora as que foram escritas do século V a.C. até as peças de Sêneca, nesse período intermediário, essa questão continuará sendo objeto de discussão e divergência entre os especialistas.

Uma possibilidade para responder a essas questões levantadas sobre a encenação das peças deve contar também, além do que já foi exposto acima, com uma análise a partir de critérios internos, dos textos das tragédias em si mesmos (LOHNER, 2011).

Por um lado, pode-se pensar que Sêneca, tendo escrito suas tragédias para a recitação apenas, poderia ter, também, utilizado alguns recursos teatrais. Parece mais difícil estabelecer e sustentar uma visão de que um teatrólogo como Sêneca tenha escrito peças que estivessem dotadas de elementos que impossibilitava-se sua representação. Ainda é preciso levar em conta que um autor da envergadura de Sêneca provavelmente não cometeria tantos deslizes na composição de suas peças, sendo negligente nesse ponto (MORENO, 1979a). Assim sendo, apesar de suas tragédias poderem ser consideradas como uma obra teatral, parece mais verossímil que Sêneca tenha escrito suas peças para serem recitadas e não encenadas⁶⁶.

⁶⁶ Isso parece evidente, quando se observa certas particularidades técnicas e estruturais, como apontou Jesús Luque Moreno (1979a, p. 48-49): “El estudio de las dificultades que las tragedias de Séneca presentan para poder ser consideradas obras destinadas al teatro lo lleva a cabo Zwierlein a través de una minuciosa observación de las particularidades técnicas y estructurales de dichas tragedias. Dentro de las primeras se pasa revista a factores como las escenas horripilantes, los saltos e intervalos temporales incongruentes en el desarrollo de las escenas, las ambigüedades e incluso las contradicciones en la determinación del espacio escénico, la aplicación de la regla horaciana sobre los participantes en el diálogo, la inconsistencia de los personajes, la presencia de personajes mudos, las descripciones de gestos y actitudes, que resultarían superfluas en una representación, los largos “apartes” en el diálogo o los antiescénicos monólogos y una serie de particularidades en el empleo del coro (no se suele preparar su presentación, a veces no se identifica, otras veces se contradice con la acción, etc.). En cuanto a estructura, dentro de un general predominio de elementos estáticos, destaca Zwierlein varios factores importantísimos, como por ejemplo, la disolución de lo que debería ser la unidad estructural de la pieza en una serie de escenas más o menos autónomas, o la hipertrofia retórica y efectista de determinadas escenas o motivos, en detrimento del desarrollo orgánico de la acción, o el predominio excesivo de monólogos. Todo este conjunto de dificultades aporta, según Zwierlein, motivos suficientes para pensar que las tragedias de Séneca no fueron pensadas para la representación”.

Portanto, é possível aceitar a ideia de que Sêneca tenha escrito suas tragédias com a intenção de que fossem recitações em círculos literários, em um ambiente culto e intelectualizado (BOYLE, 1997).

Um dos primeiros problemas para tal análise se sustenta no fato de que, como acima exposto, das tragédias que antecederam a obra de Sêneca, apenas as escritas na Grécia no século V foram conservadas, possibilitando somente constatar a partir de comparações à medida em que Sêneca acomodou, em parte, seu teatro, dentro da tradição dramática considerada obrigatória. Além disso, também é importante ter em conta como Sêneca deixou sua marca pessoal com um estilo literário próprio e a influência do estoicismo (FITCH, 2004).

Quanto a preocupação com relação à obrigatoriedade literária e poética, também vale ter em consideração as concepções estabelecidas por Horácio em sua *Epístola aos Pisões*⁶⁷, mesmo que se entenda problemático procurar fazer uma relação com a prática dramática da época de Sêneca, pois estava marcada por concepções da poética aristotélica. O fato é que Sêneca, para certos elementos, segue as concepções propostas por Horácio, quando adota a regra das três personagens (REBELLO, 2014). Assim como segue a normativa de compor suas tragédias em cinco atos, conforme destacado por Paulo Sérgio Margarido Ferreira (2008, p. 21): “À exceção das *Phoenissae*, que aqui se consideram fragmentárias, todas as demais tragédias [...] obedecem à regra horaciana dos cinco actos”. Em outros pontos, Sêneca se afasta das concepções de horacianas como no uso do coro, tendo um papel de intermédio entre dois atos (FUENTES, 1999).

Quanto às concepções estoicas de estilo e literatura em geral e sobre o teatro de Sêneca, assim como no que diz respeito às ideias estéticas retratadas em suas tragédias e textos filosóficos, parece ser possível encontrar um fundamento comum entre a teoria e a prática. Não somente por conta de um “ensino” moralizante no que se refere à teoria e prática, mas também porque as concepções estoicas próprias de Sêneca apresentadas em suas obras filosóficas apontam para a ideia de que a poética deveria ter como princípio fundamental a recriação da realidade pela obra literária e a

⁶⁷ *Epistola ad Pisones*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.

dependência entre a forma e o conteúdo. Assim, não é necessário para que se atinja sua finalidade que um texto literário traga um conteúdo moralmente elevado, bastando que seja verdadeiro, de acordo com a realidade da vida. Pelo princípio seguido por Sêneca, a excelência do estilo seria alcançada quando fosse empregada a linguagem que estivesse em consonância com a natureza (MORENO, 1979a).

Se comparadas, portanto, sua obra filosófica e suas peças, parece haver, à primeira vista, alguma diferença, pois naquela se faz a defesa de uma vida virtuosa e simples, com naturalidade, enquanto nos textos trágicos nos são apresentados em todo momento situações nada simples e pouco naturais. Mas é preciso destacar que essa discrepância se caracteriza como algo que se deva ter como esperado, pois a linguagem em suas tragédias não pode ser entendida como uma completa mudança de rumo em comparação com os princípios teóricos defendidos por Sêneca em suas obras filosóficas, mas sim uma maneira própria quanto ao conteúdo e forma e, também, devido a possível influência da retórica e tradição estilística de sua época. Sêneca estava preocupado com a maneira de descrever as características de suas personagens, sendo que a fala e conteúdo que lhes atribui têm inspiração estoica, empregando esse recuso para expor as características que desejava apresentar para o seu público.

A linguagem poética de suas tragédias apresenta vários recursos, desde sua complexidade, passando por um tom irônico, até seus elementos sentenciosos. Sêneca tratou disso com uma forma de expressão que destacasse a intensidade das emoções em determinados casos exemplares.

2.6 Considerações sobre a morte nas tragédias de Sêneca

Assim como em seus textos filosóficos, pelos quais se fica evidente que sua preocupação relacionada à morte se sobrepõe a qualquer outro tema, por isso Sêneca ser conhecido como filósofo da morte; em suas tragédias, também está expressa esta sua preocupação com o problema da morte, relacionada com aspectos macabros e horrendos, daí sua obra literária ser reconhecida na contemporaneidade como tragédias de sangue (MATIAS, 2009). É comum em suas peças as constantes cenas de violência, de sangue, de horror e da morte.

Em *As troianas*, Sêneca apresenta uma reflexão sobre as consequências da guerra e sobre a morte, ressaltando as figuras dos vencidos: seja diante do destino de Hécuba e Andrômaca ou nas mortes de Políxena e Astíanax. Para os derrotados na guerra, o único aspecto que os deixa livre de qualquer receio e esperança contra a condição de cativos dos vencedores é a certeza da morte como liberdade (BALULA, 2018).

Algumas questões a respeito da morte se colocam quando da análise desta peça. Isso por conta da complexidade e dificuldade para se analisar tal aspecto da condição humana, inclusive pela maneira como Sêneca aborda este tema. Faz-se necessário entender, portanto, sobre se a morte deve ser lamentada, pois com ela vem o sofrimento decorrente das perdas, ou se deve ser celebrada, na medida em que é por meio dela que torna-se possível conseguir a libertação dos sofrimentos e das angústias (CARDOSO, 2005).

Com a queda de Troia, Hécuba transforma-se no símbolo e personificação da cidade conquistada e devastada. No prólogo da peça, a rainha troiana identifica-se com o que restou da própria pátria, carregando em seus ombros este fardo (MATIAS, 2009).

No início do prólogo pode-se verificar o caráter da rainha de Troia, que a caracterizará durante toda a peça: uma força e revolta perante o que está vivendo, tendo que lidar com a incompatibilidade entre a realeza e a escravidão, o amor e o ódio, a soberba e o abatimento (RABY, 2000). Daí Hécuba concluir que é necessário que todos aqueles que estão no poder ou estão próximos dele devem ter consciência de que a sua sorte é inconstante e frágil (CARDOSO, 2005), podendo alterar-se a qualquer momento.

HÉCUBA

Todo aquele que confia em seu trono e reina, poderoso,
num grande palácio crédulo a coisas alegres,
que me veja a mim e a ti, Troia! Nunca a Sorte apresentou
provas maiores de como os soberanos se assentam sobre
tão frágil base! Caiu por terra, desmoronado, o baluarte
da Ásia poderosa, a obra magnífica dos deuses!
(SÊNECA, *As troianas*, 1-7).

Sêneca parece ressaltar como Hécuba e a cidade simbolizam a destruição. Diante das ruínas de Troia, vê-se sua rainha humilhada e prestes a

ser transformada em escrava quando do sorteio junto com as demais troianas pelos vitoriosos gregos. Pode-se afirmar que este cenário desolador consiste na simulação de um outro tipo de catástrofe, ou seja, a perda da vida, como consequências de uma guerra sangrenta (BOYLE, 1997). Mas também traz outros significados, pois o homicídio criminoso do rei Príamo significa o fim da tradição e do poder, uma morte com contornos sacrílegos que provocou o espanto de todos. Tem-se ainda outra consequência marcante, com a morte de Heitor, seu filho, que na peça representaria do fim da esperança e do futuro de Troia (CARDOSO, 2005).

Diante deste panorama, a rainha orienta o Coro de cativas em seus lamentos, devendo soltar os cabelos, cobri-los com cinzas, desnudar os seios e autoflagelar-se. Neste ponto da peça, fica nítido todo o desespero que caracteriza Hécuba. Este ritual no qual orienta e controla as cativas para que se automutilem corresponde a uma forma de luto pela morte de Heitor. Um luto violento, digno do ambiente marcado pela destruição da guerra. Os seus corpos feridos e ensanguentados pela automutilação servem de templo para a dor que estão sentindo, tanto de Hécuba quanto das cativas, representando simbolicamente a queda da muralha, do povo e da cidade (MATIAS, 2009).

Tendo feito os lamentos pelo filho morto, a rainha de Troia passa a chorar a morte do seu esposo, o rei Príamo. Ainda mais porque o soberano fora morto de forma criminosa e, além disso, para ele não foi concedido um sepultamento digno. No entanto, Hécuba altera repentinamente a sua concepção sobre a morte de seu esposo, ou seja, considera a sua morte como uma escapada da humilhação maior do qual os troianos agora estavam obrigados com o desfecho da guerra (CARDOSO, 2005). Para a rainha, Príamo gozava da dádiva de poder descer até o mundo dos mortos sem passar pelo jugo imposto pelos aqueus (CLARCK; MOTTO, 1984). Por isso considerá-lo, ao contrário de si mesma e das cativas, como rei feliz, por não ter que acatar a ordem dos vencedores.

HÉCUBA

Derramai vossas lágrimas por outro!
A morte de meu Príamo não deve ser chorada,
ó mulheres de Ílio. “Feliz Príamo”,
dizei juntas. Livre, ele se dirige

às profundezas dos manes e não trará jamais
o jugo helênico sobre a vencida cerviz.
Ele não vê os dois Atridas
nem contempla o mentiroso Ulisses.
Não exhibirá, como presa do triunfo argólico,
o pescoço dobrado sob os troféus;
não trará as mãos acostumadas aos cetros
atadas atrás das costas e não se tornará
um espetáculo pomposo para a alegre Micenas,
seguindo o carro de Agamêmnon e levando
nos pulsos algemas de couro.
(SÊNECA, *As troianas*, 141-154).

Essa maneira como Hécuba pensa sobre a morte, ou seja, de um fato a ser lamentado para posteriormente reconhecer nela objeto da libertação, nos indica, assim como em outros pontos da peça, o seu caráter estoico. Tem-se aqui a passagem de uma situação marcada pela dor e sofrimento, na qual a paixão se sobrepõe à razão, mas que por fim, esta acaba sobrepondo àquela. A personagem trágica de Sêneca, consonante com suas posições filosóficas, comporta-se da forma como se espera das pessoas que buscam ser sensatas: inicialmente seria preciso coibir as suas paixões (BOYLE, 1997).

Além disso, Sêneca se exprime sobre a situação na qual nos vemos diante da perda de um ente querido ou de um amigo próximo. Sêneca não nega que seja possível sentir um pequeno abalo na alma. Mas existe a tolerância, um certo limite razoável para a dor que advém desta situação (HOPE, 2007). Ainda que, para o homem ideal, espera-se que esteja acima de todas as contingências da fortuna, portanto, demonstrar o máximo da firmeza de ânimo (SÊNECA, *Carta* 63,1).

O maior problema seria quando houvesse grande exagero no sofrimento diante da morte de uma pessoa querida. Até mesmo pelo fato de que o pranto não seria exclusivamente uma consequência da dor, mas, como ocorre muitas vezes, devido ao desejo de demonstrar para os demais que se está sofrendo. A isto Sêneca tece críticas de forma contundente (SÊNECA, *Carta* 63,2). A dor e as aflições, mesmo mais severas, passarão com o tempo⁶⁸.

⁶⁸ “[...] compreendo que a principal causa do meu excessivo pranto foi o nunca me ter passado pela ideia que ele pudesse morrer antes de mim. Ocorria-me apenas que ele era mais novo, muito mais novo do que eu – como se o destino se preocupasse em respeitar a ordem de idades! Mais uma razão para continuamente meditarmos na nossa condição de mortais, nossa

Diante da morte de um ente querido, fica evidente o impacto, um choque de dor que pode ser justificado enquanto uma reação fisiológica ou movimento descontrolado, mas, como adverte Sêneca, quando observamos a nós mesmos em uma situação de luto, é possível que isso nos leve às lágrimas, pois considera-se que o homem não está completamente imune a todas as emoções; no entanto somos capazes de controlá-las (VEYNE, 2015).

Sêneca, por exemplo, em suas cartas consolatórias⁶⁹ objetiva mostrar para aqueles que perderam pessoas queridas que a morte, de fato, pode significar a libertação (CARDOSO, 2005).

Em *As troianas*, Sêneca também apresenta a concepção da morte como uma saída libertadora de todos os males que podem afligir os homens; compreendendo, portanto, a morte do rei Príamo como um bem. Na passagem em análise, Hécuba não deixa de expressar em seus lamentos, os horrores dos quais ele havia se livrado. Aqui o próprio coro de cativas ao finalizar o primeiro párado, reconhece a condição de felicidade pela qual passou o seu rei, que, vai poder, em sua condição no pós-vida, desfrutar de uma feliz existência nos Campos Elíseos (MATIAS, 2009). Tem-se aqui a ideia da vitória que se conquista com a morte, frente aos dilemas impostos pela vida.

CORO

Feliz Príamo!,
dizemos nos todas. Partindo, levou consigo
seu reino. Agora, nas sombras tranquilas
do bosque do Elísio, vagueia feliz
e entre as almas piedosas
procura Heitor. Feliz Príamo!
Feliz todo aquele que, morrendo na guerra,
vê todas as coisas morrerem consigo.
(SÊNECA, *As troianas*, 155-162).

Um dos elementos que se destaca em *As troianas* é o fato de que nesta peça Sêneca estabelece uma articulação entre o prólogo e o párado (primeiro

e daqueles a quem amamos. [...] Neste momento medito em que tudo é mortal e que a mortalidade não obedece a qualquer lei; o que é possível, tanto é possível hoje como em outro dia qualquer. Pensemos, caro Lucílio, que em breve também nós iremos para onde foi agora, para tristeza nossa, esse nosso amigo; até pode suceder que tenham razão os sábios e haja um lugar onde todos iremos residir após a morte: se assim for, esse amigo que julgamos ter morrido, limitou-se a partir para lá à nossa frente!" (SÊNECA, *Carta* 63,14-16).

⁶⁹ Cf. SÊNECA, *Consolação a Márcia*; *Consolação a Políbio*.

canto coral), criando uma continuidade entre os lamentos de Hécuba seguido de seu diálogo com as mulheres troianas ao lembrar dos mortos da guerra, dos homens ilustres, seu esposo Príamo e seu filho Heitor, apresentando, desta forma, uma ação na qual nos apresenta de uma forma engenhosa a importância da compreensão da liberdade que se fundamenta na morte, indo isto ao encontro de sua concepção filosófica sobre o tema (BOYLE, 1997).

Também é significativo o primeiro estásimo, no qual o Coro de troianas apresentam uma verdadeira reflexão sobre a existência, da vida após a morte, mas de forma extremamente pessimista, destituída aparentemente de qualquer esperança diante de toda a tragédia da guerra e da humilhação que lhes fora imposto; por isso, provavelmente, Sêneca apresenta aqui uma visão de que não é possível ir para lugar algum após a morte, porque nada existe depois dela. Aqui fica nítida uma postura contraditória se compararmos com suas próprias concepções e reflexões apresentadas seja em seus textos filosóficos como em sua produção trágica (CARDOSO, 2014c).

Ainda mais pela afirmação de que depois da morte não restará nada, nem o corpo ou mesmo a alma, e de que o mundo dos mortos e Cérbero não passam de fábulas⁷⁰. Apesar deste ponto contraditório, é importante aqui a associação com o tempo em sua relação sobre a morte. Inclusive da forma simbólica utilizada por Sêneca ao compará-la com Pégaso, o cavalo alado, notável por sua rapidez. Segundo o Coro, a morte nos arrebatada com a mesma velocidade dessa criatura mitológica. Isso significa dizer que a vida dura apenas um instante e que nada escapa da morte. O Coro ressaltando que assim como o vento dissipa as nuvens, fazendo com que elas se desfaçam, pela morte o espírito que rege nossa vida também se esvai. Essas comparações, caracterizada pela transitoriedade ressaltam a ideia de que a nossa existência é efêmera, ou seja, nada existe depois dela. Estas afirmações de um canto coral de característica tão pessimista é compreensível devido ao

⁷⁰ Mesmo que os homens sejam sabedores de que tais considerações não passam de fábulas e de que os mortos nada tem mais o que temer, ainda assim, como salienta Sêneca, sobrevém um temor que é comum a muitas pessoas, isto é, o medo que elas poderiam ir para os infernos (HOPE, 2007); assim como o medo ou receio de após a morte não ir para lugar nenhum: “Perante estas visões, uma e outra negativas, impostas ao nosso espírito por uma longa habitação, como não pensarmos que a coragem perante a morte é uma fonte de glória, é uma das maiores façanhas do espírito humano?! Nunca este se elevará até à virtude enquanto estiver convencido de que a morte é um mal, mas fá-lo-á se passar a considerá-la com um indiferente” (SÊNeca, *Carta* 82,17).

desalento e desespero que se abateu sobre os vencidos da guerra, e diante de um futuro completamente desconhecido. Frente a um tamanho sofrimento, ao que parece tudo seria melhor do que a vida, e mesmo a morte. E um momento tão dramático como este, não representaria outra coisa que o fim absoluto (MATIAS, 2009), isto é, o derradeiro fim para as desgraças presentes e daquelas que estão por vir.

CORO

É verdade que as almas vivem, depois de enterrados os corpos? Ou será uma fábula que ilude os temerosos? Quando um cônjuge pôs a mão sobre os olhos do outro, o último dia lhe roubou o sol e a urna fúnebre recebeu suas cinzas, será que de nada vale entregar a alma ao funeral mas que resta aos infelizes viver por mais tempo ainda? Ou morremos inteiramente e nada sobre de nós quando, com o último suspiro, nosso espírito se perde no ar, misturado às névoas, e a tocha sotoposta nos toca os flancos nus? Tudo que o sol contempla ao nascer, tudo que contempla ao morrer, tudo que o mar, com suas ondas azuis, banha duas vezes, avançando e refluindo, o tempo arrebatará com a velocidade de Pégaso. Do mesmo modo que as doze constelações giram num turbilhão, do mesmo modo que o senhor dos astros apressa os séculos a volverem, do mesmo modo que Hécate se apressa em percorrer sua órbita oblíqua, nós todos buscamos nossa morte. E quem atingiu os lagos, pelos quais os deuses juram, não mais existirá em parte alguma. Como a fumaça do fogo ardente se desvanece, embora escura por um momento, como a força de Bóreas, o vento do norte, dissipa as nuvens, que há pouco vimos pesadas, assim também se evapora o sopro pelo qual somos regidos. Depois da morte nada mais existe e nada é a própria morte, a meta suprema de uma corrida veloz. Que os gananciosos aí deixem a esperança; os tímidos, o medo. O tempo guloso nos devora bem como o caos. A morte é indivisível: destrói o corpo e não poupa a alma. O Tênaro, reino sob um senhor inflexível, e Cérbero, guardião que bloqueia o limiar de uma entrada não fácil, são sons vazios e palavras inofensivas, miragens iguais às do sonho agitado.

Queres saber em que lugar jazerás após a morte?
No lugar em que jazem os que não nasceram.
(SÊNECA, *As troianas*, 371-408).

O Coro apresenta os seus lamentos diante da dupla tragédia que se anuncia, uma vez que perante a desgraça da destruição de Troia, com os dois sacrifícios também significará o fim de qualquer esperança. Tristeza, incertezas e inquietações é o que caracteriza este canto coral. A única certeza parece ser, de fato, um grito de desesperança, ao ponto de o Coro negar a existência da vida após a morte. Pode-se estabelecer um paralelo entre a existência humana e a existência da própria cidade, ambos terminados de forma trágica (BALULA, 2015).

Além do tratamento dado por Sêneca sobre a morte em *As troianas*, não deixa ele de apresentar uma reflexão sobre este tema da morte em sua tragédia *Agamêmnon*.

A presença da morte figura ao longo de toda a tragédia: desde a aparição do espectro de Tiestes no prólogo até o assassinato do rei Agamêmnon no êxodo. A morte caminha ao lado das personagens, portanto deve ser compreendida enquanto o fio condutor no qual todos estão relacionados (CARLI, 2008).

Esta peça é a versão senequiana da maldição recorrente que marca a casa dos Atridas, do crime consanguíneo praticado e repetido pelos membros da família que estabelece no ciclo hereditário a culpa que recai sobre as gerações dos Pelópidas (SANTOS, 2016).

A história de Agamêmnon, tal como apresentada por Sêneca, procura explorar a vingança e a repetição de crimes de esfera familiar, assim como o medo, a dor e a fúria. Clitemnestra, por exemplo, não é apenas mãe, mas esposa ferida e adúltera. Mas Sêneca vai além ao tratar destes temas na peça, expondo seus pensamentos sobre a igualdade entre vencedores e vencidos, e sobre a morte como solução definitiva e a instabilidade daqueles que estão no poder (TOLA, 2009). A própria peça possibilitou a exposição das consequências psicológicas e morais em torno do derramamento de sangue familiar, colocando a necessidade de uma reflexão sobre a condição humana (BOYLE, 1997).

Em *Agamêmnon*, o autor faz uma menção sobre este ponto crucial para os adeptos do estoicismo romano: a possibilidade de encontrar na morte o único caminho possível para a libertação. Apresenta uma apologia à morte voluntária, tendo em vista que o suicídio estava diretamente relacionado com a ideia estoica de liberdade (LOHNER, 2009), pois seria um passo ou uma ação marcadamente deliberada em função de uma força interior do sujeito graças a sua autossuficiência:

CORO DE TROIANAS

Há de toda servidão romper
 quem os deuses levianos despreza,
 quem o aspecto do Aqueronte escuro,
 quem sem tristeza o triste Estige avista
 e ousa pôr fim à própria vida,
 par de um rei, ele, par dos deuses será.
 Ó que miséria é não saber morrer!
 (SÊNECA, *Agamêmnon*, 605-610).

Nos cantos corais de *Agamêmnon*, destacam-se os temas abordados, principalmente quando o assunto se refere a problemas de cunho filosófico, como ocorre no primeiro canto⁷¹ na qual é apresentado a tema da instabilidade das posições elevadas e, sobremaneira, o tratamento dado a morte por seu caráter libertador no terceiro canto (LOHNER, 2009).

Sêneca consegue apresentar um discurso altamente persuasivo com relação a este tema, sendo que para ele era natural ver a vida do lado da morte e fazer seus discípulos viverem com a consciência de que a existência pode extinguir-se sem que isto seja visto como algo inconveniente. Por mais que em seus textos Sêneca reflita sobre muitos temas, tais como o que a excelência, a felicidade, a grandeza de alma, destacadamente Sêneca procura apresentar para os homens a onipresença da morte.

Sêneca reconhece que adeptos de outras filosofias são contrários à morte voluntária, cabendo ao homem aguardar o fim que a natureza lhe tenha destinado. O problema disso, para ele, seria a consequência da restrição da

⁷¹ Cf. SÊNECA, *Agamêmnon*, 57-81. Neste segundo canto coral, diferentemente do primeiro, Sêneca adverte aos homens de que tudo que a fortuna concedeu, no caso, para os poderosos, ela pode retirar. Sêneca faz uma distinção das inconstâncias da vida daqueles que estão postos mais altos do poder e, por outro lado, defende a segurança e impossibilidade de perturbação que é próprio do reino dos mortos; local que é imune as forças humanas e da natureza (CARLI, 2008).

liberdade que era própria do homem. A natureza proporcionou apenas uma forma de entrada para a vida, mas, em contrapartida, múltiplas saídas dela, como aponta Sêneca (SÊNECA, *Carta 70*,14).

Na peça *Tiestes*, Sêneca reelabora a lenda brutal de Atreu, que para castigar e vingar-se do irmão Tiestes, mata-lhe os filhos e depois serve num banquete macabro a carne e os sangue das crianças.

Na tragédia em questão Sêneca também apresenta a sua concepção de que os homens quando deixam a sua razão ser dominada pelas paixões tornam-se enfermos e monstruosos (LYND, 2012).

Vale destacar como Tântalo, filho de Tiestes, colocou-se diante de sua execução, com uma postura corajosa. Sêneca, durante o desenvolvimento do drama trágico⁷², procura exaltar, como mesmo alguém ainda jovem tem a possibilidade de demonstrar uma atitude destemida perante a morte.

Atreu, tomado pela cólera, arrastou os sobrinhos, amarrou-lhes as mãos, os colocou diante de um altar e matou as crianças, para vingar-se do irmão. Ao entrar em cena, o mensageiro demonstra estar completamente desconcertado e apavorado com o que testemunhou, tamanho o horror do crime praticado diante de seus olhos (MATIAS, 2009). O Coro, diante do relato de tão nefasto crime, questiona sobre qual deles havia sido morto primeiro. O Mensageiro revela que o sacrífico iniciou-se com Tântalo, numa forma de homenagem horrenda ao avô dos meninos. Em sua descrição da trágico evento, um fato se destacou: o ânimo com o qual o filho de Tiestes encarou o momento de sua morte, estando completamente seguro de si, sem fazer qualquer súplica e enfrentando com firmeza o golpe fatal.

⁷² No segundo canto, o coro de cidadãos de Argos expõe uma visão sobre o que é um soberano ideal. Trata-se uma verdadeira ode sobre o bom governante e uma repreensão a tirania, claramente colocando Atreu no caminho contrário ao do homem ideal. Sêneca, portanto, neste canto coral, apresenta uma defesa de que aqueles que estão no poder deveriam ter suas ações orientadas em valores morais, fundamentando-se na ética estoica, por isso a identificação do bom soberano com o homem virtuoso (MATIAS, 2009). E dentre as características dessa figura ideal no poder seria a superação do medo: “CORO – [...] é aquele a quem não vence a lança / ou a espada em riste do soldado, / mas que, colocado em lugar seguro, / vê tudo abaixo de si posto / e livremente vai ao encontro / do destino, sem se queixar da morte” (SÊNECA, *Tiestes*, 363-368). Ou seja, deveria ser indiferente a qualquer ameaça violenta e fatal, por isso o bom governante seria capaz de aceitar sem temor e voluntariamente o seu destino e a morte que a todos iguala, sem lamentar-se dessa condição. Portanto, Sêneca também coloca como fundamental a meditação sobre a morte para quem está no poder.

CORO

Com que ânimo, com que rosto o jovem enfrentou a morte?

MENSAGEIRO

Firme e senhor de si, nem sequer tentou preces

que sabia serem vãs. Atreu, feroz

fere-o, enterra a espada, empurra-a

mergulhando-a no pescoço até o punho: trespassado pelo ferro

o cadáver ficou em pé e, hesitando longamente

para que lado cair, caiu para cima do tio.

(SÊNECA, *Tiestes*, 719-725).

O relato sangrento de como o Tântalo foi assassinado, sendo trespassado pela espada do tio, mais uma vez deixa indubitável a preferência que Sêneca tem pelo macabro (SEGURADO E CAMPOS, 1996).

Importa ainda considerar que não apenas em suas tragédias, mas também em seus textos filosóficos, Sêneca defende a ideia de que não se tem idade para buscar a plenitude e o enfrentamento da morte: “como te deixas perturbar pela ideia da morte se até crianças sabem enfrentá-la com coragem?” (SÊNECA, *Carta 77*,14-15).

Ocorre que, quando os homens estão diante da morte, eles se deixam tomar pelo medo e o seu ânimo acaba perturbando-se. Mas, para Sêneca, essa atitude seria vergonhosa por deixar-se tomar pela angústia no momento de atingir o limiar da segurança eterna. Não deve se preocupar em viver muito tempo, pois isso não está ao alcance das pessoas (MOURA, 2015); deve-se, por outro lado, preocupar-se em viver bem, sendo isto sim aquilo que está ao alcance de todos (SÊNECA, *Carta 22*,16-17).

Sêneca afirma que é interessante viver cada dia como se fosse o último. E ao ter essa disposição do espírito, no momento em que a morte vier, ela não nos surpreenderá, ou seja, deste modo se estará preparado para partir. Com isso é possível aproveitar tanto mais a vida quanto menos se está preocupado com o tempo futuro ou com aquilo que nos está reservado. É importante procurar viver bem, mas também morrer bem. Para ele, morrer bem significa ser capaz de aceitar a morte (SÊNECA, *Carta 61*,2).

Sêneca defende a ideia de que não é necessário viver muitos anos, mas cumprir o que se deve durante a vida, não importando quanto tempo, sendo possível atingir a plenitude, mesmo que com uma morte precoce, por exemplo,

desde que se tenha sido um bom filho, bom amigo, e se tenha cumprido os deveres do bom cidadão (SÊNeca, *Carta* 93,4).

A nossa vida deve ser avaliada pelos nossos atos e não pelo tempo no qual ela dura. Não adianta nada viver com longevidade, mas de forma passiva e sem cumprir com os deveres próprios à vida humana (SÊNeca, *Carta* 93,4-5).

Em *As fenícias*, na primeira parte, Sêneca apresenta um Édipo cego e combalido devido sua situação, buscando, ansiosamente, pela morte (SANCHES, 2012). Édipo reconhece-se como infeliz, desventurado e marcado pela desgraça.

ÉDIPO

Deixa que eu vague às tontas; sozinho, encontrarei mais
[facilmente
a trilha que procuro: a que me arranque desta vida
e liberte as terras e o céu da visão deste rosto nefasto.
(SÊNeca, *As fenícias*, 1-7).

Mesmo assim, Sêneca apresenta Édipo ainda com as características de um rei, marcado pela devoção daqueles que estão à sua volta; isso fica representado pela forma como Antígona o acompanha e lhe é dedicada.

Antígona tem como característica principal a devoção por Édipo. Sua dedicação para com o pai é decisiva e nada poderá mudar isso, não importando quais serão os custos desta escolha. Além disso, é importante destacar que Antígona é construída enquanto uma personagem cujas palavras demonstram ponderação e argumentos pautados pela reflexão (CARDOSO, 2014b). Isso pode ser demonstrado, por exemplo, no momento em que precisa apresentar ao pai os motivos pelo qual ele não deveria suicidar-se.

ANTÍGONA

Não te impeço; vou na tua frente. Faze o que desejas,
desde que eu seja a guia; o caminho escolhido, será para os
[dois:
sem mim não podes morrer, comigo podes.
Aqui, um alto rochedo se eleva na montanha escarpada
e contempla, ao longe, a imensidão do mar que jaz a seus pés.
Queres que nos dirijamos a ele? Ali, está pendente uma pedra

[nua,

mais adiante a terra se abre, rachada, numa garganta abrupta.
 Queres que nos dirijamos a ela? Mais além, uma torrente
[despenca impetuosa
 e leva de roldão, roídas, as partes do monte dilapidado.
 Precipitamo-nos nela? Desde que eu vá na frente, vou para
[onde quiseres.

Não suplico, não exorto. Queres morrer?
 A morte, pai, é teu maior desejo?
 Se morreres, eu te antecedo; se viveres, eu te sigo.
 Dobra, no entanto, a tua mente, chama por tua antiga coragem
 e domina com energia a dor que hás de vencer.
 Resiste. Diante de tantas desgraças, morrer é ser vencido.
 (SÊNECA, *As fenícias*, 64-79).

Seus argumentos sustentam-se em que se a sua decisão for pela morte ela também fará essa opção, mas, para evitar que essa situação não aconteça, procura convencê-lo de que os crimes cometidos não ocorreram de maneira deliberada, e não havendo intenção, ele seria inocente (CARDOSO, 2005).

Um princípio moral se apresenta enquanto uma consequência lógica: o homem poderia recorrer à morte voluntária quando em circunstâncias extremas fosse impedido de viver bem (SÊNECA, *Carta 17,9*). Essas necessidades extremas corresponderiam àquelas nas quais o homem, por meio de suas decisões e julgamento particular, entenderia que a saída pelo suicídio seria válido. Sêneca é cuidadoso nesse ponto e limita-se a indicar apenas algumas circunstâncias concretas que acabariam legitimando esta sua defesa do suicídio (IBÁÑEZ, 1965).

Em *A loucura de Hércules*, diante da forma como Lico assumiu o poder de Tebas, usurpando o poder e assassinando seu pai, Mégara passa a refletir sobre a possibilidade da própria morte, devido à situação indigna imposta a ela e seus filhos. Nesse ponto, Sêneca considera a morte enquanto uma solução ou saída para aquelas situações na qual não se é possível ter uma vida honrosa ou virtuosa.

MÉGARA

A ti, ó condutor dos deuses, uma centena de touros indômitos
 oferecerão suas cervizes; a ti, ó deus das searas, oferecerei
 sacrifícios secretos; a ti, com muita fé,
 agitarei em silêncio longas tochas em Elêusis.

Então eu acreditarei que a vida foi restituída a meus irmãos
e que meu pai, governando seu reino,
prospera. Se algum poder maior
te mantém prisioneiro, nós te seguimos: ou defende
todos nós com tua volta, a salvo, ou arrasta nós todos contigo.
Tu nos arrastarás; nenhum deus erguerá os que caíram.
(SÊNECA, *A loucura de Hércules*, 299-308).

A vida, como adverte Sêneca, deveria ser abandonada, quando isso fosse justificável, mas com a mesma tranquilidade e indiferença quando deixamos de fazer uma atividade qualquer e corriqueira. Em todo caso, do ponto de vista racional, existem algumas situações que a morte voluntária é vista como solução, tais como os seguintes exemplos: nos momentos em que um tirano obriga a fazer coisas desonestas (MOURA, 2015) e quando encontra-se na condição que comprometa o status de vida (KER, 2009).

Tem-se uma analogia entre a vida e a arte e, por este caminho, a tragédia tal como concebida por Sêneca não era antagônica à filosofia. Em suas peças apresenta-se uma efetiva imagem da vida humana, mesmo não se tratando de pessoas reais, mas de personagens emprestadas da tradição literária (STANLEY, 2010).

Uma leitura criteriosa de sua obra, seja ela filosófica ou literária, vemos um Sêneca preocupado em refletir sobre a morte para mostrar a seus leitores que ela não corresponde verdadeiramente a um mal ao homem, que deve, na verdade, entender a impossibilidade de fugir dessa condição natural para todos os seres vivos. Para ele, os homens deveriam viver para poder aprender a morrer, estando em constante aprendizado. Demonstrou que a reflexão sobre a morte era essencial para quem buscava o caminho rumo à plenitude.

3 A EDUCAÇÃO PARA A MORTE NAS TRAGÉDIAS DE SÊNECA

No presente capítulo procura-se demonstrar que nas tragédias de Sêneca destaca-se uma preocupação formativa, por meio dos exemplos de personagens positivas e negativas, na qual se revela uma pedagogia da morte que orienta para uma educação que Sêneca entendia como verdadeira, cuja consequência seria o homem ideal. Portanto, em Sêneca, uma verdadeira educação pressupõe uma educação para a morte, pois isso proporcionaria ao homem tomar consciência de sua condição de fragilidade e mortalidade, sendo capaz de confrontar a morte com coragem e fortaleza. Com isso, a morte não seria entendida como causa de angústia e sofrimento, mas como momento de libertação.

3.1 Exemplos de mortes não virtuosas

As personagens negativas de Sêneca que não souberam encarar a morte de uma forma virtuosa são: Fedra, protagonista da peça homônima, assim como Jocasta e Dejanira que figuram em *Édipo* e *Hércules no Eta*, respectivamente.

3.1.1 Fedra: o suicídio injustificável

Nem todo suicídio era defendido pelos estoicos. E um caso exemplar para demonstrar esta concepção Sêneca apresenta em *Fedra*.

Na análise da peça é possível compreender as mudanças pelas quais ela passa, caracterizando a complexidade psicológica da personagem de Sêneca. A princípio retratada como uma pessoa infeliz e consumida por um amor que a deixa inquieta, comprometendo sua capacidade para entender a si mesma e relacionar-se com os outros. Mas também, a rainha de Atenas revela-se como uma figura consumida pela paixão, estando fora de si, marcada pela loucura. Tudo isto levando-a, inevitavelmente, a ser considerada uma pessoa

ímpia e nefanda, devido seu amor criminoso⁷³ que transpõe as fronteiras do que é permitido pelas tradições e pela lei (PIMENTEL, 1993).

Fedra não é mera espectadora, mas, pelo contrário, pode ser compreendida como uma caçadora, uma predadora, um símbolo de sua tentativa desesperada entre aceitar seus desejos profundos, eróticos, indomáveis (BEXLEY, 2011), o que a torna muito diferente de Hipólito. Sêneca estabelece uma situação trágica na qual a protagonista é elaborada⁷⁴ como uma figura terrivelmente destrutiva (MONACU, 2013), levando a morte daquele que ela ama e ao seu suicídio.

Como demonstra Sêneca, a pessoa quando enferma e submetida, tal como é perceptível pelo exemplo de Fedra, sente desgosto pela própria existência e sua razão não é capaz de encontrar o caminho necessário para o alívio de suas dores.

FEDRA

Sei que essas palavras que dizes
são verdadeiras, ama. Mas a paixão obriga-me a seguir
os piores caminhos. A minha alma avança consciente para o
[precipício.

(SÊNECA, *Fedra*, 177-179).

Em sua autoconfissão⁷⁵, Fedra comunica a sua ama que já não detém o domínio de si mesma e professa que a paixão que a consome é mais forte do que sua razão, portanto não poderia fazer mais nada, pois a loucura da paixão

⁷³ O amor de Fedra é incestuoso, portanto é considerado como profano, criminoso. Soma-se a isso que Teseu, seu esposo, apesar de estar ausente, não está morto. Tanto a ama quanto a rainha estão côncias disto e de como a concretização desse amor corresponderia a uma transgressão, sendo moral e socialmente algo condenável, portanto punível (BOYLE, 1997). Como se depreende da leitura da peça, para Fedra o amor de Hipólito apresenta-se como um desafio: aos seus olhos ele é encarado como belo, casto e jovem e, não obstante, consiste em uma relação proibida porque incestuosa. Os sentimentos insensatos da rainha ganham contornos avassaladores ao ponto de se tornar algo irreversível. Com isso a situação que levará a uma catástrofe configura-se como inevitável. A paixão não subjugada quando da sua gênese acaba ganhado força, torando-se mais poderosa do que a própria pessoa, isto é, Fedra por sua paixão não controlada se enveredou por um caminho sem volta (GONÇALVES, 1996).

⁷⁴ O cuidado na elaboração psicológica feita por Sêneca em suas tragédias, em toda sua complexidade, fundamentadas em seus conceitos filosóficos, conferem uma credibilidade e realismo a suas personagens, como representantes de figuras humanas reais e que estivessem próximas do conhecimento de seu público (ANEMODOURIS, 2013). A preocupação de Sêneca com a complexidade da psicologia humana e da força que isso confere à dramatização e à ideia do trágico em suas peças é fundamental para compreendê-las como símbolo ou imagem do mundo romano do qual fazia parte (BOYLE, 1997).

⁷⁵ Cf. SÊNECA, *Fedra*, 184-185.

tomou completamente conta de si. A pessoa quando dominada pelos vícios e pelas paixões torna-se enferma, o que fica manifesto em sintomas psicológicos (BEXLEY, 2011).

Como ocorre em *Fedra*, nada e nenhuma deliberação é capaz de impedir a morte de quem tem a determinação de morrer (ELIOPOULUS, 2016), sendo, por vezes, como é para a protagonista, um desejo incontrollável.

FEDRA

A vergonha não abandonou ainda por completo o meu nobre
[espírito.

Faço-te a vontade, ama. Seja vencido esse amor que não quer
ser dominado. Não consentirei que tu, sejas maculada.

Esta é a única maneira, o único caminho de fugir ao mal:
siga eu o meu marido, adiantar-me-ei pela morte a um

[sacrilégio.

AMA

Moderada, filha, os ímpetos do coração desenfreado,
controla as tuas intenções. Considero-te digna de viver por isto,
por tu mesma afirmares ser digna de morrer.

FEDRA

A morte está decidida. Resta escolher o género de morte.
Porei termo à vida com uma corda ou cairei sobre a espada?
Ou será que me hei-de precipitar da cidadela de Palas?

AMA

E pensas assim que a minha velhice permitirá que pereças
de morte prematura? Domina esse impulso tresloucado.

FEDRA

Nenhum argumento consegue travar quem se dispõe a morrer,
quando decidiu morrer e deve morrer.

Por isso armemos a minha visão, vingadora da minha honra.
(SÊNECA, *Fedra*, 250-261).

Fedra ao longo da peça vai se caracterizando e ganhando força, mudando, cada vez mais até que finalmente reúne em si as condições para que possa tomar uma decisão derradeira e, com isso, se matar (BOYLE, 1997).

Tal amor, fruto de um paixão irracional, poderia ser suprimido, ou seja, curado. Mas isso somente seria possível desde que se lhe fizesse uma firme oposição desde o momento em que originasse a sua manifestação, pois, assim, esse mal não ganharia a força ao ponto de tornar-se algo irremediável (SOUZA, 2003).

É possível afirmar que o teatrólogo latino, ao criar a protagonista da peça, teve a intenção de apresentá-la de modo excessivo para ilustrar os erros denunciados pelo estoicismo, seja no nível dos desejos e sentimentos, seja no nível das ações. Fedra não demonstra nenhum autodomínio e serenidade, deixando-se dominar pelo mal que a consome sem se esforçar no sentido contrário, sem lutar, prestando-se como exemplo de como o vício leva indubitavelmente a um fim trágico (BOYLE, 1997).

Vale destacar que Fedra não se mata diante da recusa do amor de Hipólito, mas somente com o fim dos desfechos trágicos que levaram à morte dele, devido às suas maquinações. Quando se depara com o cadáver de Hipólito, tem-se verdadeiramente um momento no qual ela se encontra sozinha, sem a participação ou influência de outros personagens, seja do esposo que ela odeia, ou sua ama que lhe fazia o papel da voz da consciência. Portanto, sua decisão pelo suicídio é pura e simplesmente sua (PIMENTEL, 1993).

Próximo ao desfecho da peça, Fedra volta-se para Teseu, seu esposo, mas numa ação pela qual procura atacá-lo ou censurá-lo. E diante do cadáver de Hipólito, morto e desfigurado, em uma atitude intimista, parece reconhecer que o seu caminho diante de toda a tragédia ocorrida não deveria ser outro que a sua morte como uma forma de colocar fim ao seu sofrimento.

FEDRA

Oh! Magnânimo Teseu, pelo ceptro
do teu reino e pela vida dos teus filhos
e pelo teu regresso e já pelas minhas cinzas,
deixa-me morrer.

TESEU

Que motivo te obriga a morrer?

FEDRA

Se o motivo da minha morte é revelado, os frutos desaparecem.

TESEU

Ninguém o ouvirá, a não ser eu próprio.

FEDRA

Uma mulher casta receia apenas os ouvidos do esposo.

TESEU

Fala. No meu fiel coração esconderei o teu segredo.

FEDRA

Sê o primeiro a calar aquilo que queres que os outros cale.

TESEU

Nenhum meio de morrer te será facultado.

FEDRA

A morte nunca se afasta daquele que quer morrer.

TESEU

Conta-me que ofensa deves resgatar com a tua morte.

FEDRA

O facto de estar vida.

TESEU

Não te comovem as minhas lágrimas?

FEDRA

Não há melhor morte do que perecer chorada pelos seus.

(SÊNECA, *Fedra*, 868-882).

De fato a protagonista vive intensamente seu amor por seu enteado, um amor exclusivo, que fica evidente da maneira como ela em momento algum reconhece uma relação íntima com Teseu; de fato demonstra uma relação de ódio para com ele. Nada interessa a ela que não seja o encontro do amor com Hipólito, seu enteado (PIMENTEL, 1993).

Seu suicídio seria a resposta para o desejo proibido que sente, ou seja, consiste em uma vingança contra si mesma e, para ela, a única forma de expiar a morte de Hipólito. Mas, ainda assim, vai ao encontro da morte por ato sexualizado (BEXLEY, 2011), ou seja, é possível afirmar que a espada de Hipólito simbolicamente representa um ato violento de penetração profunda de seu ser; remetendo a significação da consumação de um ato sexual. Por isso, a morte de Fedra se materializa de uma forma não convencional, convertendo-se em uma ação erótica (ELIOPOULUS, 2016).

FEDRA

Não digo ignomínias. Com esta mão pagarei a dívida
que tenho para contigo e cravarei o ferro neste peito culpado,
libertando-me da vida e, ao mesmo tempo, do crime.

Pelas ondas, pelos lagos do Tártaro,
pelo Estige e por rios ígneos, seguir-te-ei, alucinada.

Que eu aplaque os mortos. Recebe os despojos da minha

[cabeça

e aceita a madeixa que corto da fronte dilacerada.

Não pudemos unir os nossos corações, mas podemos, pelo

[menos,

unir os nossos destinos.

⁷⁶Morre pelo marido, se és casta.

⁷⁶ Dirigindo-se a si própria.

pode-se perceber a simbologia que marca esta cena; ela morreu pela mesma espada que matou Laio, mas, também, ao atravessar o seu ventre com ela, de forma figurada consuma definitivamente a relação incestuosa (DUARTE, 2011), no entanto de forma fatal, colocando um fim à união monstruosa que foi revelada.

JOCASTA

Por que, coração, estás entorpecido? Por que, cúmplice dos
[crimes,
recusas a punição? Toda a dignidade das leis humanas,
confundida por ti, incestuosa, perece:
morre, e com o ferro expulsa tua nefasta respiração.
Se o próprio pai dos deuses, agitando o céu,
seus coruscantes dardos com sua feroz mão lançasse contra
[mim,
ainda assim eu não compensaria meus crimes com penas
[equivalentes,
mãe nefanda. A morte me apraz: busque-se uma via para
a morte.

⁷⁸Vamos, empresta à tua mãe a mão,

se és parricida: resta-te esta última tarefa.

⁷⁹Apanhe-se a espada; por causa desse ferro jaz
meu esposo — por que o chamas desse nome mentiroso?
Sogro ele é! No meu peito encravarei
a arma ou no pescoço patente a afundarei?
Não sabes escolher o golpe: este, destra, este
ventre fecundo atinge, ele que portou o marido e os filhos⁸⁰!

CORO

Ela jaz morta. Sobre o ferimento desfalece a mão,
e pródigo sangue consigo lançou para fora o ferro.
(SÊNECA, *Édipo*, 1024-1041).

A concepção de Sêneca sobre a morte, como se sabe, prevê o suicídio enquanto uma ação legítima desde que a razão para isso seja justificável, isto é, quando a pessoa em estado de sofrimento insuportável ou quando a sua vida torna-se indigna.

Nas peças de Sêneca, é manifesto como a ação trágica é determinada pela luta que se trava no interior das personagens; os seus pensamentos, as

⁷⁸ Para Édipo.

⁷⁹ Para si.

⁸⁰ Ela se mata.

suas dúvidas, os seus temores, as suas paixões e furores estabelecem uma verdadeira tensão subjetiva que influencia a sua tomada de decisões e ações.

Isto posto, importa considerar o papel desempenhado pela esposa do herói Hércules e sua morte não virtuosa na tragédia *Hércules no Eta*. Dejanira, como uma personagem insensata, é apresentada desde o início da peça ser uma personagem tomada pelo ciúme, dominada pela paixão (MORENO, 1980), demonstrando estar enfurecida⁸¹.

Dejanira fica extremamente enciumada com seu esposo. Hércules retornara da Ecália, vitorioso, mas trouxera consigo uma cativa pela qual se apaixonou: Iole, filha do rei Eurito. Diante disto, não vê outra saída que buscar uma solução para não perder o amor de Hércules.

DEYANIRA

Hay en un apartado rincón de la mansión real, una gruta silenciosa, defensora de mis secretos. No recibe ese rincón los primeros rayos del sol, ni tampoco los últimos, cuando al llevarse Titán el día sumerge las fatigadas ruedas de su carro en el océano enrojecido: allí se oculta la garantía del amor de Hércules.

Te lo voy a explicar, ama: el que ideó tal maleficio es Neso [...].

[...] Casualmente el Eveno, errante por la llanura, transportando hacia el mar un profundo caudal, corría turbulento a punto ya de desbordarse.

Neso, que estaba acostumbrado a atravesar aquel turbion de agua, ofreció sus servicios a cambio de una recompensa y, transportándome sobre su espalda en el punto en donde el final del espinazo une al hombre con el caballo, iba dominando las amenazas del enfurecido río.

Ya Neso, con su ímpetu, habáa salido por completo de las aguas y aún vagaba el Alcida en medio de la corriente, tratando de abrirse camino a grandes zancadas entre el violento torbellino.

⁸¹ "NODRIZA. – !Oh, qué locura sanguinaria agujonea a las hembras, cuando la puerta de una casa se abre a la vez para la concubina y para la esposa! Escila y Caribdis cuando revuelven las olas de Sicilia no son tan temibles; no hay fiera que no sea mejor que ella. En efecto, desde que resplandeció la hermosura de esa esclava rival y brilló Iole radiante como un día sin nubes o como el astro luminoso en las noches serenas, se irguió como una loca, con torva mirada, la esposa de Hércules. Como una tigresa de Armenia, recién parida, está echada bajo una roca y, en cuanto divisa un enemigo, sale de un salto, o como una Ménade que, poseída por Lieo, se ve forzada a agitar el tirso, sin saber a dónde dirigir sus pasos, quedó inmóvil un instante; luego se lanza delirante a través de la morada de Hércules; apenas le es suficiente la casa entera" (SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 233-247).

Entonces aquél, al ver que estaba lejos el Alcida: “Tú vas a ser” – dijo – “mi botín y mi esposa. A él no lo dejan avanzar las aguas”. Y llevándome entre sus brazos apresuraba el paso.

Las aguas no detienen a Hércules: “Transporte traicionero” – dijo – “aunque mezclados el Ganges y el Histro caminen juntando sus valles, los venceré a ambos; te alcanzaré con un dardo en tu huida”. Se adelantó el arco a las palabras: una saeta, portadora de heridas desde lejos, lo paralizó en su huida y le dejó clavada la muerte.

Él, mientras empezaba a echar en falta la luz del día, recogió con su mano derecha podredumbre de la herida sangrante y me la entregó, introducida en una de sus pezuñas que él se había arrancado de su mano izquierda. Entonces, moribundo, añadió unas palabras: “Con esta pócima” – dijo – “han dicho las magas que se puede asegurar el amor. Esto se lo enseñó a las mujeres de Tesalia la docta Mícale, la única entre todas las magas a quien sigue la luna, dejando abandonadas las estrellas”. “Has de ofrecer – dijo – una vestidura empapada en esta misma podredumbre, si una odiosa rival te roba el lecho, y tu esposo, en su frivolidad, llega a dar otra nuera a su padre, el que resuena en las alturas. Esto que no lo vea luz alguna: siempre debe estar cubierto por las más profundas tinieblas: de ese modo esta sangre poderosa mantendrá sus virtudes”.

El letargo sorprendió estas palabras y el sopor fue introduciendo la muerte en sus miembros desfallecidos...

(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 485-534).

Envia, portanto, uma túnica de presente, por intermédio de Licas, mas untada com o sangue do centauro Nesso, acreditando serem verdadeiras as palavras do ser híbrido. Mas Hércules, ao colocar a túnica no momento em que oferecia um sacrifício, espanta-se com o traje se inflamando, pois não sabia que este havia sido embebido com o sague do centauro. Rapidamente a veste devora suas carnes e seus ossos.

HILO

Aquella honra del orbe y su única defensa, a quien los hados habían concedido a la tierra en el puesto de Júpiter, ha desaparecido, madre. Los miembros y los músculos de Hércules los abrasa no sé qué peste. El que domó a las fieras, él, él, el vencedor, está vencido, afligido, víctima del dolor.

[...]

Apenas ha señalado su enfermedad, y empieza su furor: Él mismo se desgarrá sus propios miembros y trata de arrancarles bocados con su mano descomunal, intenta despojarse de las

vestiduras... Esto es lo único que yo he visto que no pudiera Hércules. Obstinado, no obstante, en arrancárselas, se arrancó también las carnes: la túnica es parte de su rudo cuerpo, se han mesclado las vestiduras con la propia piel.
(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 749-753.826-832).

Ao saber o que aconteceu com Hércules, Dejanira compreende enfim que fora enganada por Nesso⁸² e decide cometer suicídio.

DEYANIRA

La muerte es el unico puerto que
acogera mis desdichas. Yo pongo por testigo a la rueda
en llamas del rutilante Febo y a los dioses pongo
por testigos: a Hercules lo dejo todavia en la tierra
en el momento de mi muerte.
(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1021-1024).

Posteriormente, em diálogo com Hércules, Hilo confirma que sua mãe, Dejanira, está morta, tendo se suicidado.

HILO

Refrena, padre, la terrible amenaza de tus iras. Ya está, se ha cumplido, ella ha pagado el castigo que tú estás reclamando: mi madre yace víctima de su propia mano.
(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1456-1458).

No *Hércules no Eta* é indubitável a distinção entre Hércules e Dejanira, isto é, aquele que caminha para converter-se em herói positivo, que procura por meio da razão controlar tudo o que está ligado aos sentidos e aos sentimentos. Por outro lado, sua esposa, por suas ações, figura como um exemplo negativo. No próprio texto trágico, a ruptura entre esses dois exemplos é patente quando Sêneca sugere a morte de Dejanira, encerrando sua participação na peça, portanto, com o próprio herói. A figura negativa é

⁸² Cf. SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 966. "HILO. – Mayor ha sido el dolor de la desdichada que el daño que produjo. También de eso querrías tú rebajarle algo. Ha sucumbido por obra de su mano, pero también por causa de tu dolor; ha sufrido más castigo del que tú exiges. Mas tú no yaces ahí por el crimen de una esposa sanguinaria ni por la traición de mi madre. Quien tramó esta trampa fue Neso, el que perdió la vida herido por tus saetas. La túnica fue impregnada con la sangre de esa semifiera, padre, y Neso ahora se ha vengado de esta forma" (SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1463-1471).

eclipsada, enquanto a figura de Hércules no seu caminho em direção a plenitude torna-se ainda mais emblemática no drama senequiano.

3.2 Exemplos de mortes virtuosas

As personagens positivas de Sêneca que diante da morte colocaram-se de forma corajosa, com impassibilidade, demonstrando um verdadeiro domínio de si, são: Hércules, protagonista da peça *Hércules no Eta*; e Astíanax e Políxena que figuram em *As troianas*.

3.2.1 As mortes de Astíanax e Políxena

Em *As troianas*, Sêneca coloca a necessidade de se fazer uma reflexão sobre as incertezas pelas quais os homens estão sujeitos, independentemente de sua condição, se como vencedores ou derrotados na guerra, como ocorre na peça; pois ambos enfrentam um prolongamento do seu sofrimento ao depararem-se com as dificuldades para conquistar a própria libertação (BALULA, 2015).

Na peça, Ulisses se coloca diante de Andrômaca não como alguém que busca apenas interesses pessoais, mas, sim, como um representante dos aqueus e dos deuses. Conferindo à sua missão em assassinar o herdeiro de Troia como uma medida cuja decisão não é sua. Coloca-se como a expressão dos vencedores da guerra (BALULA, 2018).

A contenda entre Andrômaca e Ulisses reveste-se de uma importância para o desenvolvimento do drama e o destino de Astíanax. Apesar do Ítaco apresentar-se apenas como um ministro, alguém que estava ali como representante dos aqueus e de um oráculo que sugeriu ser o menino o motivo para o impedimento do retorno tranquilo dos navios gregos para sua pátria. Entretanto, os motivos para a morte de Astíanax vão além, pois ele representa a possibilidade de uma nova guerra, caso reconstrua Tróia (MATIAS, 2009). Mantê-lo vivo, para os aqueus, significaria a existência de uma ameaça futura.

É uma causa importante que amedronta os dânaos:
o futuro Heitor. Liberta os gregos do medo.
É este o único motivo que paralisa os navios, imóveis;
por causa dele a armada está retida. Não me julgues cruel
porque, determinado pela sorte, eu exijo o filho de Heitor.
(SÊNECA, *As troianas*, 550-555).

O próprio Ulisses em sua argumentação reconhece que Astíanax além de ser detentor de uma nobreza carrega em si os atributos de seu pai, reconhecido pela coragem e habilidade na guerra. Essa herança não pode ser ignorada pelos aqueus e uma medida drástica precisaria ser tomada.

Na verdade, os gregos veem em Astíanax mais do que uma criança, mas sim o futuro Heitor (MATIAS, 2009).

A justificativa se sustenta pelo oráculo revelado de que sem sua morte os navios gregos ficariam retidos em Troia. Procura deixar claro que não se trata do seu desejo pessoal, sendo apenas um emissário escolhido pelo acaso entre os seus pares. Mas, para além desta questão, procura de todas as formas conseguir o seu objetivo em descobrir o paradeiro do menino, o qual, evidencia-se na peça, deveria ser morto não por motivo da revelação, mas por que ele representava um potencial vingador, e capaz de reerguer Troia e voltar-se contra os aqueus (BALULA, 2018).

O novo oráculo maquinado por Ulisses deixa Andrômaca sem forças e colocada diante de um dilema que lhe arrasa (MATIAS, 2009).

A força que é característica Hécuba, a rainha de Troia, não se manifesta em Andrômaca. Nela os sentimentos são divergentes, ora manifestando coragem e astúcia, ora de postura receosa e com medo do que poderia acontecer com seu filho, o que não deixa de ser marcante a sua personalidade, pela forma como ela oscila seus sentimentos e ações. O temor e a desesperança quando está diante de Ulisses é salutar, ficando evidente toda sua incapacidade frente à força do herói grego. Não tem o mesmo caráter que sua sogra, pelo contrário, apresentando enquanto característica mesmo uma fragilidade, de quem nunca esteve à frente do governo, mas cuja função era de ser mãe e esposa, o que fica claro por toda sua devoção pelo marido morto na guerra e o filho que vai ser sacrificado (CARDOSO, 2014c).

Ulisses não mede esforços para conseguir o que deseja. Age com desfaçatez e convicção mesmo diante do oráculo inventado, fraudulento, cuja ameaça era espalhar as cinzas de Heitor no mar. Diante da iminência de tamanha desonra Andrômaca acaba cedendo e revelando o paradeiro do filho; mas faz uma súplica para que o menino apenas fosse escravizado. Ulisses recusa e mostra-se irredutível no cumprimento do oráculo exposto por Calcante. Dessa forma, é possível a interpretação de que se trata de um crime motivado pela guerra (CARDOSO, 2005).

Perante o ardil de Ulisses, que não se coloca como o responsável pelo destino de seu filho, Andrômaca em seu desespero e tomada pela raiva insulta o aqueu e pede, ao menos, para que ele conceda um momento para que possa despedir-se de Astíanax, sendo ele tudo aquilo que restou de Heitor e de sua casa arruinada, mas a última esperança de Troia. Para ela, tem-se aqui o derradeiro funeral da pátria e uma noite mais terrível do que a morte de seu esposo. Entretanto, com a despedida, há aqui outra mudança, indo ao encontro novamente dos postulados estoicos de Sêneca sobre a morte enquanto liberdade. Astíanax não terá o mesmo destino dela, não será escravizado, ou seja, conquistará na morte a sua libertação (RABY, 2000).

Durante a despedida, Andrômaca, comovida, beija o seu filho e pede para que ele comunique Heitor, seu pai, uma mensagem: de que ele não conseguiu impedir a sua morte e o cativo dela, pois ele não passa de uma sombra fraca e incapaz, diferentemente de Aquiles que quando voltou dos mortos, atingiu novamente o que objetivava (MATIAS, 2009).

Importa destacar este momento da peça, no qual Andrômaca procura animar Astíanax neste momento derradeiro. Quando não é possível manter-se vivo, ao encarar a morte de frente, é preciso colocar-se diante dela com nobreza, pois este é o único caminho para a verdadeira liberdade. O seu caminho já estava traçado, assim como o de Políxena (BALULA, 2015).

O mensageiro que traz a notícia trágica relata a situação repulsiva da qual viu e que nunca imaginou que pudesse deparar-se com algo desse tipo.

Horrorizado pelo que testemunhou, o mensageiro entra em cena para narrar os dois assassinatos que, apesar da distinção como cada qual ocorreu, salienta um aspecto em comum: tanto Políxena como Astíanax enfrentaram a morte com coragem e grandeza de espírito.

MENSAGEIRO

A virgem foi sacrificada, o menino foi atirado do alto da muralha.
Mas ambos receberam a morte com nobreza de espírito.
(SÊNECA, *As troianas*, 1063-1064).

Em seu relato, o mensageiro primeiramente esclarece o local no qual ocorreu a primeira morte, isto é, em meio a um cenário de destruição, fora escolhida a última torre de Troia que ainda permanecia (CARLI, 2008). Sêneca enfatiza que esta fortificação suscitava lembranças emotivas, pois era ali que Príamo observava suas tropas e mostrava para seu neto as lutas que Heitor travava com os aqueus. A torre da antiga muralha, agora destruída, simboliza o poder de outrora, que não passa, com o fim da guerra, de um monumento que exprime a ruína. Esse espaço permite que uma multidão presencie o sacrifício de Astíanax.

O mensageiro faz uma descrição do local no qual o menino foi morto, informando que as pessoas procuravam a melhor posição para acompanhar a execução.

No relato do mensageiro, torna-se conhecido para as cativas troianas que Astíanax foi levado pela mão de Ulisses, com andar presunçoso, mas que o menino, identicamente ao seu carrasco, caminhou sem qualquer hesitação para a torre e que, quando estava na parte mais alta, demonstrava um olhar corajoso e ríspido para o seu algoz, surpreendendo a todos, comparando ele com o filhote de um animal feroz, conferindo ainda mais ênfase dramática à cena (MATIAS, 2009).

Importa destacar que o herói aqueu ficou com sua responsabilidade de conduzi-lo para execução e, ao constatar que Astíanax caminha para a morte sem temor e com determinação, faz Ulisses admirar o menino (BALULA, 2018).

Para Sêneca, o homem que mantém-se senhor de si, diante de todas as tormentas, significa dizer que este mesmo homem entendeu como reagir diante da fortuna. O destino de seus afetos é diretamente dependente das decisões tomadas por sua razão, e a soberania desta forma de juízo delimita claramente uma fronteira entre aquilo que é próprio de si mesmo e aquilo que não depende das próprias forças. Por isso ele considera que o homem quando compreende que a morte não é nada para ele, então a desprezaria.

Nesse momento, Astíanax apresenta um comportamento tipicamente estoico, o que é comprovado pela decisão que ele toma por fim. Sua postura marcadamente demonstra uma verdadeira tranquilidade da alma frente à morte (PINHEIRO, 2017).

Sua coragem comoveu toda a multidão que estava reunida para acompanhar seu sacrifício, mas ele mesmo não derramou uma lágrima sequer, segundo a descrição do mensageiro. Contudo, sua maior demonstração de notável intrepidez e nobreza de espírito deu-se no momento em que Ulisses estava fazendo as preces sacrificiais: Astíanax jogou-se do alto da torre voluntariamente. Demonstrando em sua atitude o ideal estoico da morte libertadora, a saída da vida servil e miserável e a conquista da merecida felicidade.

MENSAGEIRO

Por esses espaços, repletos, com seu andar altivo,
o Ítaco avança trazendo pela mão
o netinho de Príamo; sem vacilar o menino
sobe à elevada muralha. Quando parou,
na parte mais alta da torre, relanceou por todos os lados
um olhar enérgico, intrépido de coragem. Qual pequeno
e jovem filhote de grande fera, ainda incapaz
de ferir ferozmente com os dentes, mas que já ameaça
e tenta dar mordidas, embora inofensivas, e se enraivece no
[íntimo,
assim o menino, agarrado pela mão inimiga,
fervia de ódio, de maneira soberba. Ele comoveu o povo, os
[chefes
e o próprio Ulisses. Só ele não chora no meio de uma multidão,
toda inteira, que chora. E, no momento em que Ulisses repete
as palavras do vate fatídico e as preces e chama os deuses
cruéis para o sacrifício, ele se atira, espontaneamente,
no meio das terras de Príamo.
(SÊNECA, *As troianas*, 1088-1203).

Ao ser questionado por Andrômaca, o mensageiro, em seu relato macabro, informa que Astíanax, ao precipitar-se do alto da torre, quando atingiu o chão teve o corpo totalmente dilacerado, espalhando os seus ossos; como o pescoço partiu-se e teve a cabeça aberta, teve o cérebro expelido. Ele ficou completamente desfigurado.

MENSAGEIRO

Mas que restos o precipício
 Permitiu que sobrassem? Os ossos espalhados e despedaçados
 Com violência da queda, os traços do corpo ilustre,
 O semblante e as conhecidas feições de seu nobre pai,
 O peso do tombo confundiu no fundo do abismo;
 O pescoço quebrou-se no choque com as pedras, a cabeça
 Abriu-se, saindo o cérebro para fora. É um corpo
 Sem formas que jaz.
 (SÊNECA, *As troianas*, 1110-1117).

Sêneca, ao trazer com detalhes a morte cruel do menino, elabora um autêntico teatro de horror, ao mesmo tempo que expressa nesta morte, pela coragem estoica diante do destino, um verdade exemplo positivo, fazendo de Astíanax um modelo de herói que alcançou a plenitude, o domínio de si mesmo.

A morte voluntária de Astíanax está em conformidade com os postulados preconizados pelo estoicismo. Sua morte já estava determinada pelos gregos e não havia nada que se pudesse fazer para essa sentença, o que faz da decisão do menino de encarar a morte de frente e abreviar a sua vida com dignidade, não deixando o intento criminoso e indigno dos gregos se concretizar, como haviam planejado (PINHEIRO, 2017).

Uma das questões mais marcantes nos escritos de Sêneca trata-se do seu pensamento sobre a morte voluntária. O suicídio deveria ser considerado um assunto essencial para a compreensão da liberdade humana. Ainda mais que, em Sêneca, os homens só poderiam manter a serenidade diante das adversidades da vida, pelo domínio do medo, tornando-se, portanto, senhores de si mesmos, podendo dispor livremente da vida e da morte.

Seria preciso, portanto, refletir sobre a morte para que se possa ganhar força de ânimo para poder suportar tanto viver, quanto morrer.

De fato, Sêneca não apresenta passagens o suficiente na peça para que se possa fazer uma análise do estado psicológico do menino no momento em que ele decidiu voluntariamente pular do alto da torre. Pelo relato do mensageiro, não é possível compreender como se deu o processo de reflexão de Astíanax sobre a sua situação, no entanto, por sua decisão, é possível deduzir que o suicídio mostrou-se para ele enquanto uma possibilidade de liberdade interior perante a vida, não sendo meramente um ato impulsivo

(CARDOSO, 2014c). Ocorreu certamente por conta de sua reflexão e de um ato voluntário, portanto, de maneira estoica.

Por ser ainda um menino⁸³, evidentemente que Astíanax não se enquadraria na condição de homem ideal, do adulto que chega a este patamar e é capaz de compreender os dilemas e condições da vida humana. Mas isso não impediu Sêneca de apresentar em seu drama o seu entendimento de que é possível desde cedo percorrer o caminho em direção à plenitude por meio da meditação sobre a morte e, como no caso do filho de Andrômaca, uma atitude perante a morte na qual se tornou um agente de sua dignidade (PINHEIRO, 2017).

Pode-se compreender, desse modo, que para Sêneca o valor da vida não deveria ser medido pela sua duração, mas por sua qualidade e sua intensidade. Não importaria o quanto se vive, mas como se vive. A regra suprema da vida consistiria, portanto, em viver bem ou morrer bem. Pode-se depreender que para Sêneca não bastaria viver ou apenas estar vivo, mas sim viver bem. Assim, morrer mais cedo ou mais tarde não era a coisa mais importante; a relevância estava da maneira como se haveria morrido: bem ou mal.

A partir do momento em que Astíanax aceita a morte, adquire a capacidade de impassibilidade, de indiferença ao sofrimento e aos medos que se é exigido ao herói ideal, isto é, torna-se capaz de conformar-se com a morte em qualquer circunstância, seja ela tranquila ou violenta⁸⁴.

⁸³ É preciso ter a morte diante dos olhos, não somente os doentes e velhos, mas também os jovens já que ela não escolhe idade e nem condição (SÊNECA, *Carta* 12,6). Devemos estar preparados, como afirma Sêneca, pois não se sabe quando e onde a morte nos espera. Devemos esperar por ela a qualquer momento (SÊNECA, *Carta* 26,7). É preciso se preparar para viver como se cada dia fosse o dia derradeiro (SÊNECA, *Carta* 93,6).

⁸⁴ Se as crianças muito pequenas e os idiotas não têm medo da morte, seria completamente vergonhoso que aqueles que possuem a razão não tivessem ou pelo menos buscassem a imperturbabilidade diante dela (SÊNECA, *Carta* 36,11). Com relação à morte, os estoicos afirmavam uma consideração sobre ela, na perspectiva do pós-vida: deveria ser considerada como um nada, pois quando se está morto não se está mais presente aqui, então não é possível saber nada a seu respeito (HOPE, 2007). Por outro lado, ao encarar a morte da perspectiva da vida, com os próprios olhos, a ideia do nada ou de caminhar para o nada é vista como algo insuportável e geradora de uma angústia intensa. Está inscrita no âmago de nossa existência e nos faz pensar sobre o dia do futuro enquanto uma ideia terrível de que a morte nos destruirá assim que ela chegar. No entanto, seria possível depreendê-la como uma ilusão que pode ser dissipada a custo de alguns exercícios de reflexão (VEYNE, 2015). Para Sêneca, um dos nossos deveres é adquirirmos uma formação que nos permita não temer a dor, o sofrimento e, principalmente, a morte (SÊNECA, *Carta* 123,13): "Não são apenas trezentos homens, é todo o gênero humano que devemos libertar do medo da morte" (SÊNECA, *Carta* 82,23). É preciso formar a alma como se estivesse no fim da vida (SÊNECA, *Carta* 101,7).

O fato de usar uma personagem jovem em sua tragédia não é contraditória às suas concepções filosóficas; isso fica evidente em sua *Carta 77*, na qual apresenta toda uma reflexão sobre a morte e o suicídio. Nela, Sêneca não se utiliza de exemplo de homens ilustres da Roma do momento histórico em que viveu ou mesmo do passado, mas de pessoas comuns, como de escravos e crianças que conseguiram enfrentar a morte de frente com coragem (PINHEIRO, 2017).

Fica evidente nas tragédias de Sêneca, assim como em seus escritos filosóficos que o suicídio pode converter-se em uma condição libertadora de todos os sofrimentos e desgraças que podem afligir a todos. Sêneca não defende, com isso, a fuga da vida, mas sim, a morte virtuosa.

Suas peças de modo algum são contraditórios com o caráter formativo que perpassa seus escritos filosóficos. A vida, como adverte Sêneca, deveria ser abandonada, quando isso fosse justificável, mas com a mesma tranquilidade e indiferença quando deixamos de fazer uma atividade qualquer e corriqueira.

No caso da jovem, sua morte trágica ocorre em função da exigência do seu sacrifício, segundo um relato de uma alma que emerge do mundo dos mortos: Aquiles. Seu espectro ordena que Políxena seja entregue como esposa na morte, devendo ser sacrificada sobre seu túmulo (KOHN, 2013). Fica evidente o apreço de Sêneca pelo horror, ao colocar a ideia de um morto⁸⁵ que volta para o mundo dos vivos.

Assim como Ulisses, Helena coloca-se na posição de alguém que está apenas incumbida de executar uma tarefa: preparar a cerimônia do falso casamento entre Políxena e Pirro. Helena, então, solicita para que ela

Quando não se age perfeitamente, não é possível ser feliz. Desse modo, aqueles que não possuem a ciência da virtude não serão felizes. Consequentemente não possuirão a serenidade necessária, não sendo capazes de superar os medos e os temores pela morte.

⁸⁵ Apesar de aparentar uma contradição neste ponto (negar que nada existirá após a morte, mas trazer a cena um fantasma), o problema do texto de fato não consiste em algo insolúvel, na medida em que se pode interpretar que a aparição de Aquiles nada mais é do que uma artimanha dos gregos, não consistindo em algo real. Tal interpretação é possível tendo em vista que o único personagem que menciona Aquiles e sua aparição é Taltíbio, que ao narrar o acontecido informa que o herói grego emerge do mundo dos mortos para o mundo dos vivos, de forma estrondosa, marcadamente pelo tremor da terra devido a sua ascensão pela fenda que se abriu, e comunica sua exigência do sacrifício de Políxena sobre o seu túmulo. Mas, como se observa da peça, nenhuma outra personagem faz menção do evento, ou mesmo que se tenha conhecimento de tamanho fenômeno. O que torna possível questionar a veracidade da visão de Taltíbio (CARDOSO, 2005).

abandone o luto, sua condição de cativa e coloque vestimentas festivas, brancas, a cor oportuna para o casamento, mas, igualmente adequada enquanto indumentária sacrificial (MATIAS, 2009). Andrômaca não deixa de ser irônica diante da situação festiva do casamento/sacrifício de Políxena afirmando que a desgraça que se abateu sobre Troia deve-se à culpa de Helena (BALULA, 2015).

A revelação transforma a maneira como Políxena encara toda situação. Ao perceber que está caminhando para a própria morte, pois será sacrificada, a jovem altera completamente a sua postura e passa a preparar-se de forma tranquila para o seu horrível casamento. Sua atitude mostra-se completamente diferente de como se encontrava anteriormente, quando imaginava que seria destinada a Pirro.

ANDRÔMACA

Ela pede os elegantes ornamentos do traje real
e permite que mão hábil se mova entre seus cabelos.
Aquilo ela considerava morte; isto, agora, ela julga um
[casamento.
Mas a pobre mãe desfalece com a notícia do suplício!
(SÊNECA, *As troianas*, 946-949).

Políxena caminha alegremente para morte, enquanto Hécuba evoca com amargura por seu passado. Lembra-se de que não há muito tempo, na condição de rainha de Troia, sempre esteve rodeada de um grande número de familiares mas que agora sua filha, talvez em quem depositava a sua última esperança, foi destinada à morte. Andrômaca e Cassandra, como é possível compreender na peça, também desejavam a morte, como liberdade para sua condição de escravas, mas ambas não puderam ser contempladas com a desejada morte (BALULA, 2015).

A serenidade de Políxena, diante do ritual que vai levar ao sacrifício, é exemplar. Na cena, ao lado de Helena estão Hécuba e Andrômaca⁸⁶, que

⁸⁶ A mesma sorte que coube a Políxena, não tiveram os demais cativas. Com isso, Andrômaca pede para que Helena divulgue como fora o sorteio delas. Desse modo, após tratar do problema da morte e seu caráter libertador, em tendência contrária a isto se apresenta ao versar sobre o tema do cativo, no qual destinou Andrômaca para Pirro, Cassandra para Agamêmnon, enquanto para Ulisses o sorteio reservou Hécuba. Pelo sorteio, Hécuba foi destinada a ser entregue a Ulisses, isso faz com que ela seja tomada de indignação e fúria, dirigindo palavras contra os deuses que se mostram coniventes com os eventos que

manifestam-se com indignação. Por outro lado, aquela que será imolada, permanece em completo silêncio.

Para o teatrólogo seria preciso meditar sobre a morte e, mais do que isso, ter em consideração que aprender a morrer trata-se de algo essencial; e ainda que se questione sobre o fato de utilizar tal aprendizagem uma única vez ou em um único momento é fundamental refletir sobre a derradeira hora.

O mensageiro, ao descrever a sua morte, afirma que a multidão estava maravilhada com sua juventude e beleza; entretanto, a maior admiração e comoção de todos foi por sua conduta, semelhante a de Astíanax, pois Políxena caminhou com indiferença para a morte, antecipando-se, inclusive, voluntariamente a Pirro. Em nenhum momento ela recuou diante de seu carrasco, votando-se para ele em direção ao seu golpe fatal com um olhar destemido.

MENSAGEIRO

A alma corajosa e indiferente à morte comove a todos.
Ela se antecede a Pirro. Os espíritos de todos estremece.
Admiram-se e se enchem de piedade. Assim que ela alcançou
o ponto mais elevado da íngreme colina e que o jovem Pirro
parou diante do túmulo do pai, erigido no alto,
a audaciosa virgem, cheia de virilidade, não recuou o passo.
Voltando-se na direção do golpe se ergue destemida, com olhar
[intrépido.

Uma coragem tão grande fere os espíritos de todos
e – novo prodígio! – Pirro é que hesita em matar.
No momento em que a mão retirou a espada enterrada,
no mesmo instante, atingida a virgem pela morte, o sangue
[irrompeu

do grande ferimento. Mas nem morrendo ela
perdeu a coragem. Caiu, como para fazer a terra pesada
para Aquiles: de bruços, num ímpeto cheio de ódio.

transformam os reis em escravos de outros reis, ainda mais de alguém cuja ação foi responsável pela morte do filho e do neto. Como fica evidente na peça, para a rainha de Tróia mais danoso do que ser cativa, é o fato de ser entregue para um rei oriundo de uma terra miserável e que não possui os bens que considera essenciais. Entretanto, Hécuba ainda tem um pequeno gosto de vingança contra Ulisses, pois sabe que este não teve sorte no sorteio ao ter ficado com ela, sem dúvida a cativa mais detestável para os aqueus (BALULA, 2015). No fim da peça, Hécuba não deixa de lamentar-se pelo fato de que a morte, que já veio para os seus, conforme o relato do mensageiro, ainda demora demasiadamente para chegar para ela. Expressa todo o seu desejo pela morte, mas ela não vem ao seu encontro. Essa morte, que deseja insistentemente, era entendida por ela como a última solução para todo sofrimento e dor causada pela guerra, que devastou sua pátria, destruiu sua família e, não obstante, trará como consequência a escravidão pelos seus algozes (CARDOSO, 2005).

(SÊNECA, *As troianas*, 1146-1159).

Quando Pirro desfere o golpe fatal em Políxena, seu sangue jorra em abundância, significando que, mesmo durante a morte, a vítima, simbolicamente, não perdeu sua intrepidez (MATIAS, 2009). E vai além, pois precipitou-se com seu peso sobre o túmulo de Aquiles, caindo violentamente para que seu cadáver pudesse tornar ainda mais pesada a terra onde estava sepultado seu noivo. A jovem morreu combatendo. Políxena demonstra esplendorosamente com uma tranquilidade interior, colocando-se verdadeiramente como um modelo estoico de heroína.

O caso de Políxena também pode ser compreendido como um crime motivado pela guerra. Durante o momento em que ela é levada para ser morta sobre o túmulo de Aquiles, tem-se o reconhecimento por parte de sua mãe de que essa situação não passa de uma morte sacrílega, infame, um crime, que deixa-a desesperada e furiosa. Curioso o fato de que o relato do mensageiro no final da peça, quando das mortes das duas personagens, apresenta o ocorrido como atos criminosos, como crimes terríveis (CARDOSO, 2005).

A morte de ambos, no decorrer do drama trágico senequiano, apresenta todas as características inerentes a crimes ligados à guerra. Não se tratava apenas de meros sacrifícios, mas sim de derradeiras ações para que se pudesse colocar fim ao sangue real e uma possível reorganização de Troia (CLARCK; MOTTO, 1984).

Durante o desenvolvimento do drama, os destinos de Astíanax e Políxena ocorreram de forma independente até o momento final da peça, no qual ambos se encontram no desfecho da tragédia. O Mensageiro, em seu relato, expõe aquilo que se caracterizou como virtude de ambos: a grandeza com que enfrentaram a morte de forma heroica e que, portanto, deve ser motivo de admiração e exemplo tanto para os troianos como para os aqueus.

A tragédia em questão, portanto, tem um caráter formativo ao apresentar conceitos estoicos, notadamente na necessidade de enfrentar com coragem a morte, em seu aspecto libertador enquanto uma alternativa viável por meio do suicídio frente a situações específicas. Sêneca defendeu a morte voluntária

como uma forma de libertação⁸⁷ para problemas dramáticos decorrentes da incompatibilidade entre os valores éticos pessoais e a situação na qual a pessoa era confrontada.

Com esta peça, pela arte dramática trágica, Sêneca faz da reflexão sobre a morte a condição essencial para a vida bem-sucedida. Os dois jovens troianos são exemplos daqueles que alcançaram o domínio do medo da morte. Em *As troianas* há evidentemente a mensagem estoica de Sêneca, podendo, desse modo, ser considerada uma tragédia didática ao possibilitar uma educação pela arte e uma educação para a morte.

3.2.2 A morte de Hércules

Nas tragédias de Sêneca, pode-se compreender dois momentos distintos quanto ao Hércules: o herói tomado pela ira, dominado pelo orgulho e insensato, apresentado em *A loucura de Hércules*. O protagonista da peça, por exemplo, mesmo considerando a participação de Juno, deixa-se dominar pela fúria, o que leva a cometer o assassinato da esposa e dos filhos (CARDOSO, 2014a). Mas, posteriormente, o Hércules que caminhou rumo à condição de homem ideal, manifestado na peça *Hércules no Eta*. Uma distinção entre o herói negativo⁸⁸ e positivo; aquele que almejou e conquistou um novo patamar, trilhando o caminho que o levou de uma figura violenta e soberba, passando, ulteriormente, à posição de proficiente e, por fim, alcançando a plenitude e o domínio de si mesmo que se consolida com sua atitude virtuosa diante da própria morte.

Desse modo, Sêneca coloca na ordem do dia o homem em sua expressão mais humana, passível de idas e vindas. Ou seja, ao mesmo tempo em que o homem está seguro, torna-se inseguro. A instabilidade leva ao descontrole, o que pode afetar a si mesmo e aos que estão à sua volta [...]. Mas nem mesmo esse quadro negativo, apresentado por Sêneca, tira o seu otimismo

⁸⁷ Sobre essa questão conferir também Inwood (2005), Hope (2007) e Ker (2009).

⁸⁸ O herói do início da peça ainda não pode ser definido como um exemplo positivo: "NODRIZA. – Él mismo postró en tierra a Megara, atravésándola precisamente con sus saetas, y a sus nobles hijos, clavándoles dardos lerneos con mano enloquecida; convertido en autor de un triple parricidio, fue indulgente consigo mismo, no con su locura. En el nacimiento del Cinips, bajo el cielo de Libia, lavó su crimen y purificó su diestra" (SÊNECA, *Hércules en el Eta*, 903-908).

pela condição humana, que acreditava poder ser regenerada, e sua crença de que o homem estava sujeito a essa situação, sendo etapas pelas quais podem passar aquele que busca a virtude, o homem em transito para a perfeição, o seu homem ideal (PEREIRA MELO, 2018, p. 15).

Como Sêneca defende em seus escritos filosóficos, o homem ideal seria aquele que em vida havia aprendido a lidar com a sua finitude⁸⁹. Esse caminho para atingir a plenitude, a condição de herói positivo e, portanto, sobre o aprender a morrer é o tema central da tragédia *Hércules no Eta*.

O herói senequiano encontra-se em uma trajetória pela qual supera a condição de insensato para a atingir o status exemplar: “resulta, portando, um herói trágico perfeito, porque, depois de ter se imposto pela força e pelo terror, consegue redimir-se, segundo os princípios postulados por Sêneca, na busca do homem ideal” (PEREIRA MELO, 2018, p. 20).

Isso significa dizer que ninguém nasce virtuoso, sendo que o próprio Hércules sai de uma condição de insensatez, escravizado pelas paixões, mas, no entanto, por meio da vontade, encontra o caminho necessário para ser um “candidato” a herói positivo, numa busca para consolidar as etapas necessárias e cumprir em definitivo o seu papel entre os homens (HELENO, 2006).

Sêneca nos mostra em sua arte dramática modelos paradigmáticos. Porém, ao apresentar os exemplos ainda em busca da perfeição, não significa que tenha uma descrença na possibilidade de transmitir sua concepção de homem ideal. Pelo contrário, pois o que é possível depreender é que Sêneca vale-se de um verdadeiro realismo. O que se mostra de fato é um modelo teórico e que mesmo na impossibilidade de se ser virtuoso o tempo todo, é possível, durante a vida, passo a passo, trilhar o caminho no qual o progresso possa se estabelecer por meio do esforço e da vontade.

O caminho para os domínios da virtude pressupõe esforço e luta; exigia que o homem tivesse sabedoria e fortalecimento interior: a primeira, para agir de acordo com a razão; o segundo, para suportar e resistir aos impulsos próprios da irracionalidade. Ou seja, pressupõe a vontade para buscar a perfectibilidade [...]. Fica evidente, portanto, que, nos termos de Sêneca, era por meio da vontade e da autodeterminação que se atingiria a

⁸⁹ Cf. *Sobre a brevidade da vida*, VII,4

virtude. Era com esforço contínuo que se conquistaria a perfeição. A vontade e a autodeterminação pontificariam a superioridade do homem no enfrentamento dos males acenados pelos prazeres e dos bens alcançados por meio da virtude. Essas forças da disposição do homem, para Sêneca, nasciam na alma e sua busca por aperfeiçoar essa condição o levaria à felicidade, ao verdadeiro bem (PEREIRA MELO, 2019, p. 51).

Vemos assim, portanto, um processo autoformativo no qual seria realizado por meio da vontade enquanto condição essencial.

A vontade quando respaldada pela razão tinha fundamental importância para Sêneca devido a sua possibilidade decisória⁹⁰ no processo de distinguir o certo do errado, o moral do imoral; portanto a possibilidade de encontrar o caminho para o bem, para a busca da plenitude (PEREIRA MELO, 2019) e, como no caso de Hércules, converter-se em um herói positivo.

Sêneca afirmava que os homens que procuravam alcançar a plenitude, atingindo o domínio dos vícios e das paixões, antes da almejada tranquilidade da alma, ainda se encontravam em uma condição na qual ele denominava de proficientes, o que significava ainda pertencer a uma condição de imperfeição, isto é, de busca da plenitude.

A transformação de Hércules colocando-o na posição de proficiente rumo à plenitude explicita-se no transcorrer do drama trágico, destacadamente na ruptura que marca o abandono do herói com problemas do passado marcado pelo enfrentamento dos monstros exteriores, já superados, para uma preocupação intimista, expressa ao arrostar-se com os sofrimentos de si próprio, ou seja, a dor, os temores de sua destruição, portanto, da própria morte (HELENO, 2006).

⁹⁰ Em seu caminho no qual o homem conquistaria a virtude, a felicidade e a impassibilidade, fundamental seria também a condição da liberdade. Uma conduta moral para Sêneca seria sustentada pela liberdade e pelo conhecimento. Essa liberdade dizia respeito uma condição natural, o que significava para ele uma liberdade ligada à independência que tinha origem no interior do homem (SÊNECA, *Carta* 80,5); e que por isso lhe possibilitaria estar em condições para libertar-se das paixões, dos desejos do corpo e, conseqüentemente, do medo da morte: “nesse sentido, meditar sobre a morte significava meditar também sobre a liberdade. O aprendizado resultante da meditação sobre a morte criava as condições para a prática da liberdade” (PEREIRA MELO, 2019, p. 23). Para que o homem conseguisse chegar a plenitude, fazia-se necessário o encontro consigo mesmo por meio da interiorização e de uma constante tomada de consciência de suas limitações e no enfrentamento dessas limitações (SÊNECA, *Carta* 23,6). A busca pelo supremo bem que se daria pelo esforço da vontade e pela dedicação formativa significava a conquista do juízo adequado e nas atitudes de uma alma perfeita, condição que se manifesta durante a caminhada perfectiva (PEREIRA MELO, 2019).

A nova postura de Hércules, por meio da qual o herói demonstra um desprezo pelos sentimentos e impulsos, não é de um insensato, comum aos homens vulgares, mas, sim, do proficiente. Nesse ponto, Sêneca procura apresentar uma postura do protagonista da peça, na medida em que a virtude, tal como entendida pelos estoicos, era uma distinção exclusiva aos homens, cujo papel da vontade de abandonar os vícios era fundamental e o uso da razão; sem depender de forças divinas. Em *Hércules no Eta*, Sêneca atribui importante papel a Hilo quando este descreve como seu pai, no caminho a condição de homem ideal, depõe os símbolos que o distinguia dos meros humanos, isto é, a clava, a aljava e a pele do leão da Neméia.

HILO

Aquí, sobre una elevada roca contra la que se estrellan muchas nubes, resplandece un añoso templo de Júpiter Ceneo.

Una vez que se detuvo ante el altar todo el ganado consagrado al dios y el bosque entero gimió con los toros adornados de oro, se quitó el despojo del león, que estaba sucio de sangre corrompida, soltó la pesada maza y descargó sus hombros del peso de la aljava.

(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 783-788).

Na peça em análise, outro momento no qual Sêneca nos mostra Hércules que ainda não se é possível reconhecer com o status de homem ideal fica explícito quando o herói, em um ato de fúria, mata Licas, arremessando-o contra os rochedos. Ainda não é o herói virtuoso, o novo Hércules. Ainda precisa percorrer esse caminho.

HILO

Lo vemos llorar; la gente cree que le ha vuelto su antigua locura. Entonces los criados emprenden la huida.

Y él, volviendo acá y allá su rostro con ardiente a uno solo entre todos intenta seguir y buscar, a Licas. Abrazándose éste al altar con mano temblorosa, se murió de miedo, sin dar apenas ocasión para el castigo.

Y, mientras sostenia en su mano el cadaver, que aun temblaba, dijo: “¿Por esta mano, oh hados por ésta van a decir que fui yo vencido? ¿Que a Hércules lo venció Licas? Ahí va otra calamidad: Hércules destruye a Licas. Echemos una mancha sobre mis hazañas: sea éste el último de mis trabajos”.

Hasta las estrellas es lanzado y rocía las nubes esparciendo su sangre. Así salta hasta el cielo la flecha que vemos disparada por la mano de un geta o la que lanzó uno de Cidón. Pero hasta esos dardos subirán menos en su huida.

El tronco cae al mar; la cabeza, sobre las rocas: siendo un solo cadáver, yace en dos lugares.

(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 807-823).

Pode-se constatar que, para Hércules, tudo o que está à sua volta fica em segundo plano, priorizando o seu interesse particular; por isso não dá importância, por exemplo, para o sofrimento que injuria o filho; assim como não aplaca a sua fúria, e deixa-se tomar por diversos sentimentos, tendo consciência de estar acometido pelas paixões. Seu posicionamento somente se altera no momento em que toma ciência de que a culpa de seu estado, de seu sofrimento, não se deve a Licas ou a alguma artimanha de Dejanira, mas foi ocasionada por uma artimanha do centauro Nesso (SILVA, 2008).

Esse processo tem um marco, como acima mencionado: o momento no qual o herói desvencilha-se dos símbolos do poder. Mesmo assim, não deixa de demonstrar seu sofrimento, ainda cai em prantos e teme a morte. Mas, diante disto, e de tomar consciência do que fizera com Licas, Hércules, voluntariamente, pela sua razão, decide pela mudança, na medida em que se dá conta de que não caberia mais a ele lutar contra inimigos exteriores, mas sim, contra aquilo que lhe é próprio, como o seu corpo, seus sentimentos, seus temores (HELENO, 2006). O inimigo do homem ideal encontra-se dentro de si mesmo. Hércules, nesse ponto, consegue um grande passo como proficiente, pois não se preocupa mais com as ameaças dos monstros exteriores, compreendendo que a verdadeira ameaça está no pensamento e que os sofrimentos, como o que está passando, deveria ter uma causa que lhe era própria.

Estando todos os monstros vencidos, era imperativo enfrentar e derrotar agora os monstros internos, especialmente o medo da morte.

Mas Hércules ainda não se distingue como o herói positivo, isso fica evidente no momento em que seu corpo está sendo consumido, decompondo-se pela veste envenenada, pois demonstra sofrimento excessivo e lamento pela perda daquela parte que é menos nobre do homem, portanto de menor

importância para homem ideal, cujo preocupação maior, talvez única, seria a alma, aquilo que o aproximava dos deuses.

HILO

Un gemido vino a caer en medio de sus plegarias, y hasta él mismo quedó atónito. Luego llenó el cielo con unos gritos escalofriantes. Como un toro que huye con el hacha de dos filos clavada, llevándose a la vez la herida y el arma, y llena con espantosos mugidos los santuarios hasta hacerlos estremecerse; o como trueno el rayo lanzado desde el cielo, así él hirió con su gemido los astros y la mar.

[...]

Y, sin poder apenas soportar su mal, ora desfallecido oprime la tierra con su rostro, ora ansía las aguas... y el agua no es capaz de vencer su mal; busca la playa por el ruido de las olas y se introduce en el mar. Un tropel de servidores detienen su caminar extraviado.

(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 796-802.834-837).

Sêneca nos apresenta uma concepção de homem na qual este deve ser entendido levando-se em consideração a fragilidade de sua materialidade⁹¹, isso devido a sua limitação diante dos perigos e ataques que o mundo pode lhe infligir durante toda a sua existência (PEREIRA MELO, 2009). Dessa forma, Sêneca nos apresenta um homem dotado de um corpo frágil e perecível, sujeito a todas as mazelas e doenças, sujeito a quebrar-se facilmente (PEREIRA MELO, 2015). Nesse ponto, o homem está completamente indefeso.

Sêneca demonstra uma desconsideração para com o corpo. Por ser a parte inferior do homem, estando, portanto, sujeito a todas as eventualidades, a todas paixões. Para ele, o corpo também era objeto da escravidão. Apesar dessas considerações, entendia que o corpo era um mal necessário, sem qual o homem não poderia viver. No entanto, isso não foi suficiente para que o corpo fosse colocado numa condição proeminente em sua concepção sobre a natureza humana.

A preocupação de Sêneca seria apontar que o homem não deveria preocupar-se excessivamente com aquilo que era mais frágil em sua natureza:

⁹¹ Cf. SÉNECA, *Carta* 120,16-17.

o seu corpo (SÉNECA, *Carta* 24,16)⁹². Não deveria se apegar à materialidade, na medida em que isso poderia corromper aquilo que era mais nobre e específico de sua natureza; provocando uma inversão dos valores naturais ao submeter a sua parte superior, a alma, à parte inferior. Isso acontecendo, chegaria o homem a uma situação dramática ao comprometer a liberdade para qual a alma foi criada pela natureza.

A concepção de que o corpo era o cárcere da alma (SÉNECA, *Carta* 79,12) aparece com muita frequência em sua obra, apresentando-se sempre como uma forma de lamentação. Sêneca afirma ser “este corpo frágil, prisão e liame da alma” (SÉNECA, *Consolação a Hélvia*, 11,7); a cadeia que restringe a sua liberdade (SÉNECA, *Carta* 65,21). A alma sob o peso do corpo é aprisionada, embora em certos momentos ela consiga se libertar desta prisão que lhe oprime (SÉNECA, *Carta* 65,16). Apesar disso, Sêneca considera que mesmo o corpo, se numa prisão que lhe encerra, a alma não pode ser detida.

É um erro imaginar que a escravidão penetra no centro de um ser humano. A sua melhor parte é livre. Corpos são vulneráveis, pertencentes aos mestres; mas a mente é autônoma, então é livre e independente a ponto de a prisão que a encarcera não poder impedi-la de utilizar seus próprios poderes para encarregar-se de grandes ações e de se retirar ao infinito, como uma companhia dos corpos celestes (SÉNECA, *Sobre os benefícios*, III,20,1)⁹³.

Por sua alma, o homem era considerado por Sêneca como portador de algo divino, e, portanto, essa sua natureza fazia dele participante de uma relação íntima com divindade, tornando-o evidentemente um cidadão do cosmos (PEREIRA MELO, 2015).

Por outro lado, é significativo que o herói de Sêneca, em *Hércules no Eta*, por mais que comenta estes deslizes, comum a quem está trilhando o caminho rumo à sapiência, coloca para si uma questão importante: refletir sobre a causa das coisas; e, conseqüentemente, a causa do mal que está lhe

⁹² Cf. também SÉNECA, *Carta* 65,22.

⁹³ “It is a mistake to think that slavery penetrates to the core of a human being. The best part of him is exempt. Bodies are vulnerable, assigned to masters; but the mind is autonomous, so free and independent that even the prison that contains it cannot prevent it from using its own powers to undertake great deeds and from departing for the infinite as a companion of the celestial bodies” (SENECA, *On benefits*, III, 20, 1).

matando. Evidentemente, trata-se de um progresso e, para Sêneca, um ponto nevrálgico de sua proposta formativa: a meditação sobre a morte.

O protagonista, enquanto trilha o caminho em direção à sapiência, oscila, como espera de alguém ainda em processo formativo (PEREIRA MELO, 2018). Mesmo assim, apresenta temores reprováveis em função dos sofrimentos do corpo, por outro lado não deixou de apresentar-se com virtuosa coragem ao enfrentar os monstros e tiranos (MORENO, 1980). Hércules ainda não alcançou a tão almejada tranquilidade da alma que lhe permitiria nada lamentar, inclusive os sofrimentos físicos e o medo da morte.

Na peça, Sêneca nos demonstra que aqueles que procuram seguir o caminho da plenitude não estariam imunes a erros e julgamentos mal feitos; qualquer decisão, se pendesse para algo virtuoso ou, caso fosse equivocada, o que estava em jogo seria o uso que o homem fazia de sua racionalidade (OLIVEIRA, 1999). Ou seja, para um entendimento de vício e virtude, ponto necessário seria a razão como instrumento do pensamento, uma condição para a decisão de um agir ético.

Tem-se, desse modo, o entendimento de que a formação do homem ideal em Sêneca, a conquista da sapiência concretizava-se por meio de um processo que ocorreria progressivamente (PEREIRA MELO, 2018).

Um dos passos importantes para a perfectibilidade, como o fez Hércules no desenvolvimento do drama trágico, deu-se quando tomou consciência que não deveria mais se preocupar com a parte menos importante de si mesmo, seu corpo, aquilo que era mais frágil, mas percebeu que era necessário voltar-se para dentro de si, para conquistar um autodomínio e superar todos os temores, principalmente da morte. Capacidade que ainda não havia conquistado.

Mas, como é próprio do proficiente, Hércules, vacilante, diante da própria morte, tomado ainda por amor-próprio questiona-se de sua morte se dar daquela forma, ou seja, não heroica, ainda mais sendo ele quem foi e pelo que realizou no passado; inclusive quando retornou do inferno, engando a própria morte.

HÉRCULES

Yo, que dejando atrás la muerte, desdeñando la Éstige, regresé a través de las aguas estancadas del Leteo con un botín que estuvo a punto de derribar a Titán, al vacilar sus caballos; yo, a quien han experimentado los tres reinos de los dioses, muero y no rechina al atravesar mi costado una espada, ni es el arma causante de mi muerte [una roca, ni una ladera del tamaño de un escarpado monte], ni lo es el Otris todo entero; ningún gigante de mirada feroz ha enterrado mi cadáver bajo la masa del Pindo.

Sin enemigo, soy vencido y, cosa que me atormenta aún más (!oh, coraje malogrado!), el último día del Alcida no postra en tierra a ningún monstruo; no empleo, ¡ay de mí!, mi vida en ninguna hazaña.

(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1161-1173).

O Coro apresenta o herói como alguém cuja ações se devam a ele mesmo, ou seja, não é visto como um sujeito cujos acontecimentos são estabelecidos pelo destino. Tornar-se virtuoso depende de sua razão, de suas decisões estarem em conformidade com sua própria natureza, de sua vontade. Isso possibilita Hércules de não temer o Hades e, portanto, a morte (GÓMEZ, 2012). Tem-se, com isso, um ponto significativo para a transformação do herói em homem ideal; por isso o Coro celebra o fato de Hércules não necessitar mais matar os monstros exteriores, que já não existem mais, mas precisaria lutar contra os monstros interiores, inclusive no reconhecimento de que não havendo mais inimigos à sua altura, somente ele mesmo, seria capaz de dar fim a si próprio.

CORO

¿No ves cómo el valor, consciente de su gloria,
no siente horror de las aguas leteas?

No le duele la muerte, de su autor se avergüenza.

Ansia poner fin a su último día

bajo la inmensa mole de un soberbio gigante

y sufrir a un Titán cargado de montañas

y su muerte deber a una rabiosa fiera...

Mas tu mano es la causa, desdichado,

de que ya no haya fieras ni gigantes.

Pues, ¿qué autor queda digno de la muerte de Hércules

si no es tu propia mano?

(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1207-1217).

Em sua trajetória para atingir a condição de homem ideal, Hércules, diante da desintegração de seu corpo, procura em suas partes, naquilo que sobrava de seu corpo, os monstros que porventura habitavam em seu interior; vasculha as estranhas com as mãos. Procura incessantemente pelo monstro que o está destruindo e, vacilante como outrora, lamenta-se e deseja a morte uma vez mais.

HÉRCULES

Este día me ha forzado a pedir algo (que sea el primero y el último en escuchar mis ruegos); un único rayo te pido; considérame un gigante; con no menos derechos que ellos pude yo reivindicar el cielo. Como te considero mi verdadero padre, he respetado el cielo. Bien seas cruel, padre, bien misericordioso, tiéndele tu mano a este hijo, apresúrate a matarlo y alcanza tú esa gloria antes que nadie.

[...]

Suplicante estás viendo al Alcida; y ninguna tierra, ninguna fiera me ha visto implorándote.

Ahora tengo realmente necesidad de una madrastra encolerizada. ¿Ahora se apaga tu resentimiento? ¿Ahora dejas tus odios? Te muestras benevolente cuando mi deseo es morir... (SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1300-1306.1320-1324).

Ainda que possa parecer um sinal de vulnerabilidade e falta de firmeza, ao pedir a morte a Júpiter, insere-se em sua trajetória na consolidação da virtude, cujo ponto alto se dará no momento de sua morte (KONSTAN, 2017). Hércules na cena demonstra que assim como anteriormente, sozinho, conseguiu sem ajuda vencer os monstros, acredita que com as próprias forças é capaz lançar-se numa luta pela virtude⁹⁴, uma vez que reconhece-se estar em gozo de sua lucidez, portanto contemplar as coisas e agir, possuindo assim as condições necessárias para atingir seus objetivos.

Na cena em que Alcmena depara-se com o estado de Hércules, destroçado, reduzido a um ser minúsculo, reconhece, em diálogo com seu filho, que o seu fim está próximo.

ALCMENA

⁹⁴ Cf. SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1289-1296.

¿A qué tierras voy a dirigirme en mi desgracia yo, la madre del Alcida? ¿Dónde está mi hijo? ¿Dónde está? Si lo que veo es cierto, ahí está echado, agitándose con corazón anhelante. Gimiendo está: esto es el final. Que se me deje, hijo mío, abrazar tus miembros por última vez. Que cuando dejes escapar tu aliento, sea recogido por mi boca. Deja que te estreche entre mis brazos...

¿Dónde están tus miembros? ¿Dónde aquella cerviz que sostuvo el firmamento y soportó las estrellas? ¿Quién te ha dejado reducido a una exigua parte de ti?

(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1337-1344).

Nesse ponto, o próprio herói comunica a sua mãe que apesar da participação de Dejanira, ele já se sentia preparado para a morte, uma vez que ela era condição do humano, da qual todos estão sujeitos, uma vez que tudo que nasce deve morrer, e que todos são iguais na morte, portanto seria necessário aceitá-la. Isso é que se espera do homem ideal.

Para Sêneca, um coração forte e corajoso, conquistado por meio de uma significativa meditação, nos prepara para aceitar a morte (SÉNECA, *Carta* 82,8). Ao levar em consideração postulados de outros filósofos, inclusive dos estoicos gregos, Sêneca procura, ao que parece, corrigi-los ou pelo menos apresentar uma visão própria sobre a morte, destacadamente no que tange ao entendimento de que a glória almejada, diante do fim da vida, não está na morte em si, mas no que se faz, isto é, a maneira como homem ideal atingiria a glória se morresse de forma valorosa. É preciso ressaltar que, ao fazer tal consideração, Sêneca não se distancia completamente da doutrina estoica, pelo contrário, mostra-se concorde com a escola do Pórtico na medida em que também compreende que nenhuma coisa classificada dentro dos indiferentes pode ser causa de glória. Tanto para os estoicos, como para Sêneca, a morte, o exílio, a pobreza, a doença, a dor são entendidos como indiferentes⁹⁵.

Aqueles que buscam a vida inteira se elevar, rumo às plenitudes, encontram seu ponto culminante no momento da morte. Mas para o homem

⁹⁵ "Objecto de louvor não é a pobreza, mas sim o homem que se não deixa vencer nem abater pela pobreza; objecto de louvor não é o exílio, mas sim quem parte para o exílio com mais serenidade no rosto do que se exilasse alguém; objecto de louvor não é a dor, mas sim quem em nada cedeu à dor; ninguém louva a morte em si, mas sim o homem que a morte arrebatava sem previamente lhe perturbar o ânimo. Nenhuma destas coisas têm por si mesma valor moral ou glória; o que lhe atribui valor moral e glória é somente o facto de nelas se ter de algum modo inserido a virtude" (SÉNECA, *Carta* 82,11-12).

ideal o fator principal é a sua convicção na maneira de morrer, que seria o seu teste supremo e até mesmo o único que constitui a prova efetiva (VEYNE, 2015).

Para Sêneca, é preciso constantemente meditar sobre todas as circunstâncias pelas quais podemos passar, sobre o que pode ser imposto pela fortuna, para que se possa ter sempre no espírito ao que estamos sujeitos e, com isso, robustecer nosso ânimo contra todas as eventualidades (SÉNECA, *Carta* 91,7).

Se tu estás mesmo disposto a escutar os meus conselhos, então medita sem descanso até te habituares a aceitar a morte, ou mesmo, se tanto for necessário, até antecipares a ela. Que a morte venha ter connosco ou que vamos nós ao seu encontro, não tem a mínima importância (SÉNECA, *Carta* 69,6).

Precisamos preparar a nossa alma para que se habitue e entenda quando é preciso suportar as determinações da fortuna, já que nada lhe escapa (SÉNECA, *Carta* 91,15).

Hércules expressa o desejo de que o seu fim seja como a destruição de todo o cosmos, assim como na conflagração universal⁹⁶. Pede para Júpiter que lhe seja concedida uma morte semelhante. O homem ideal, o herói positivo, como sugere Sêneca por meio do protagonista da peça, tem a sua destruição, na morte, um fim análogo ao do universo (HELENO, 2006).

A trajetória rumo à vida virtuosa se desenvolve de forma progressiva, e Sêneca divulga essa sua concepção valendo-se de sua personagem. A figura do herói da peça é exemplar na compreensão da conquista desse ideal. Mas, o herói somente pode ser reconhecido como um verdadeiro homem virtuoso quando conquista seu autodomínio, não sendo mais vulnerável às contingências exteriores, com tamanha firmeza de alma que não tenha mais

⁹⁶ SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1132-1134. Ao tratar da morte, Sêneca não deixou de considerá-la na perspectiva do eterno retorno, tão caro aos estoicos, para os quais provém da natureza e para ela tudo regressa. Isso significa dizer que as coisas cessam, mas não se perdem. A morte, que muitas vezes os homens se recusam a aceitar e lhes causa terror, interrompe a vida, mas não determina o seu fim definitivo; chegará um dia em que se regressará a vida novamente. Mesmo que esta ideia estoica de Sêneca não seja fácil de compreender, vale destacar que para ele as coisas não são completamente destruídas, mas apenas transformadas (ULLMANN, 2008).

nada a lamentar, estando imune a todos os tipos de medos e sofrimentos. Essa condição na qual Hércules sobrepõe pela razão qualquer sentimento, impulsos e paixões torna-se evidente no final da peça.

À medida que a tragédia tem no seu desfecho a morte e a apoteose do herói, Sêneca estabelece um princípio unitário que concedeu a Hércules um lugar primacial. Vale lembrar que o herói abre a peça como uma personagem triunfante, soberba, dado às desmedidas, o contrário da mesma personagem que, ao final da tragédia, transcende, por meio do sofrimento, a um triunfo total e definitivo: conseguir o conhecimento de si mesmo e dos limites da sua condição humana, era o exemplo do homem superando o próprio homem (PEREIRA MELO, 2018, p. 22).

Essa concepção do herói trágico senequiano em sua caminhada formativa rumo à condição de homem ideal, na qual não se completaria sem a superação do medo da morte, está fundamentada em seu pensamento divulgado em seus escritos filosóficos.

Para Sêneca, o homem tinha a sua liberdade assegurada pela razão, notadamente o homem ideal, virtuoso. Somente ele seria completamente livre, por sua alma, racionalmente, estar preparado para qualquer tipo de ameaça. Essa condição de liberdade plena estava garantida quando o homem não via-se mais a possibilidade de ser atingido, pela certeza que nada poderia ameaçá-lo: dor, medo ou mesmo a morte.

A melhor forma de estar em segurança e protegido do mundo que nos cerca seria estar sob a direção da razão, o que significa dizer ser insensível às paixões, a concupiscência ao medo, destacadamente o medo da morte⁹⁷.

⁹⁷ Não é sensato se preocupar ou desperdiçar o presente por medo do que vai acontecer no futuro (SÉNECA, *Carta* 24,1). E continua: “Dir-te-ei a minha opinião: considero que o próprio momento da morte dá ao homem mais coragem do que a simples vizinhança da morte. A presença imediata da morte, de facto, até mesmo aos tímidos dá a coragem de não evitar o inevitável. Assim é que um gladiador, mesmo muito pouco valoroso durante todo combate, oferece a garganta ao adversário e ajuda-o a mergulhar o gládio hesitante. Mas aquela morte, inevitável sim, mas que ainda se vem aproximando, exige uma firmeza de ânimo constante, mais rara, e apenas ao alcance do sábio. [...] Não querer morrer é o mesmo que ter querido não viver: a vida foi-nos dada com a morte como termo para o qual caminhamos. Como não é então insensato temê-la? O que é certo, aguarda-se; só o que é dúbio se teme. A morte tem um carácter de inexorabilidade igual para todos, inflexível: quem poderá queixar-se de existir em condições que são idênticas para todos?” (SÉNECA, *Carta* 30,8.10-11).

Não é sensato se preocupar ou desperdiçar o presente por medo do que vai acontecer no futuro⁹⁸:

“Dir-te-ei a minha opinião: considero que o próprio momento da morte dá ao homem mais coragem do que a simples vizinhança da morte. A presença imediata da morte, de facto, até mesmo aos tímidos dá a coragem de não evitar o inevitável. Assim é que um gladiador, mesmo muito pouco valoroso durante todo combate, oferece a garganta ao adversário e ajuda-o a mergulhar o gládio hesitante. Mas aquela morte, inevitável sim, mas que ainda se vem aproximando, exige uma firmeza de ânimo constante, mais rara, e apenas ao alcance do sábio. [...] Não querer morrer é o mesmo que ter querido não viver: a vida foi-nos dada com a morte como termo para o qual caminhamos. Como não é então insensato temê-la? O que é certo, aguarda-se; só o que é dúbio se teme. A morte tem um carácter de inexorabilidade igual para todos, inflexível: quem poderá queixar-se de existir em condições que são idênticas para todos?” (SÉNECA, *Carta* 30,8.10-11).

Para Sêneca, é possível identificar aqueles que desejam mais ardentemente a morte do que aqueles que desejam a vida. Nestes casos, quais seriam os mais exemplares: aqueles que anseiam ou aqueles que procuram aguardá-la com serenidade? Sêneca se questiona quanto a isso, e procura responder pelo entendimento de que aqueles que desejam ansiosamente pela morte talvez o façam por conta da indignação ou mesmo da cólera frente a situações extremas, ao passo que aqueles que aguardam com tranquilidade assim o fazem devido a sua reflexão bem pensada sobre a sua condição (SÉNECA, *Carta* 30,12).

O que os homens costumam ter medo não é a morte em si, mas o pensar sobre ela. Não devemos ter medo, pois em qualquer idade estamos sujeitos a morte. É preciso sempre estar pensando nela, pois, desse modo, a morte nunca será motivo para receios (SÉNECA, *Carta* 30,17-18).

Hércules, diante da morte, no fim da vida, mostrou-se completamente indiferente a uma morte dolorosa, terrível (HARSH, 1944). Agiu como deveria agir o herói positivo, de forma virtuosa, impassível diante do sofrimento. Demonstrou uma verdadeira tranquilidade da alma. Hércules pede para que

⁹⁸ Cf. SÉNECA, *Carta* 24,1.

todos o acompanhem ao monte Eta, ordena ao filho que providencie uma pira capaz de arder ferozmente e consumi-lo, para que tivesse uma morte célebre e digna da figura que ele era.

Hércules trilhou seu próprio caminho até a morte, de forma virtuosa. Ele mesmo procura o fogo para que não reste sobras de seu corpo.

HÉRCULES

Ya no me quejo más: tuvo que señalárame este final para que ningún vencedor de Hércules le sobreviviera. Escojamos ahora una muerte preclara, memorable, noble, digna de mí, en una palabra. Famoso voy a hacer este día.

Que se corten todos los árboles y que el bosque del Eta arda en llamas; que la hoguera acoja a Hércules, pero antes de morir.

Tú, vástago de Peante, préstame, muchacho, este triste servicio: que la llama de Hércules arda durante todo un día.

(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1463-1471).

A mudança de Hércules dá-se em função da tomada de consciência de qual era a verdadeira causa de seu sofrimento. A partir deste ponto, o herói não mais lamenta o seu estado e corajosamente passa a enfrentar seu último trabalho.

CORO

Hércules y hacia el reino del perro que no duerme,
de donde nunca ha regresado nadie.

[...]

¿Quién dará paz al pueblo amedrentado,
si los dioses airados hacen que nazca algo
por las ciudades? Yace igual que todos
el que engendró la tierra igual al Tronador.

[...]

Te vas hacia el Leteo y al litoral Estigio
de donde no habrá barca que te traiga.
Te vas hacia los manes, desdichado
donde alcanzaste el triunfo tras vencer a la muerte.

Caminas como sombra de brazos descarnados,
de lánguida mirada y débil cuello,
y no te llevará a ti solo aquella nave...

No obstante, no serás una sombra vulgar;
estarás entre Éaco y los dos cretenses
juzgando las acciones, abatiendo tiranos.

¡Cuidado, oh, poderosos, reprimid vuestra diestra!

Es un mérito haber logrado mantener sin mancha el hierro
y, mientras gobernabas, no haber permitido
que el hado se ensañara con tus pueblos.
Mas la virtud un puesto entre los astros tiene.
¿Ocuparás el sitio donde se asienta la Osa
o aquel donde Titán descarga todo el peso de sus fueos?
¿Acaso brillarás por el tibio poniente
desde donde oirás cómo resuena Cálpe
al juntarse los mares? ¿Qué lugar hundirás
del cielo despejado? ¿Qué lugar quedará
seguro entre los astros por recibir a Hércules?
Que tu padre te dé al menos un sitio
lejos del León horrible y del Cangrejo ardiente,
no sea que, estremecidos por tu aspecto, los astros
truequen sus leyes y hagan temblar al sol.
(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1526-1527.1541-1544.1550-
1575).

O que Sêneca apresenta em sua peça, pelo exemplo de Hércules, que saiu da posição de proficiente para a condição de homem ideal, é que o homem somente conseguiria alcançar tal status quando por meio da razão passasse a não mais temer a morte, compreendendo que a finitude é um traço normal da existência, portanto, deveria agir como aquilo que ela era para quem conquistou o domínio de si mesmo: um indiferente ou, em determinados casos, deveria ser buscada pela morte voluntária.

Hércules encara a morte com firmeza e tranquilidade, ao ponto de não levar em conta as chamas da pira fúnebre na qual repousava o corpo. Para ele, tal suplício do fogo, era como se fosse nada. Como relata Filoctetes, aparentemente eram as chamas que evitavam aproximar-se do herói, que esforçava-se para alcançar o fogo. O episódio final é extraordinário pelo clímax da ação trágica e pela maneira como Hércules, sendo consumido pelas chamas permanece inabalável, com a face serena e sem pressa para ser consumido.

O herói entendeu que, para ser admitido nesse céu que almejava, a sua passagem pela tinha por sentido ampliar e completar a sua aprendizagem, como um filósofo no caminho *proficiens* da verdadeira imortalidade. Assumiu, assim, a imperturbabilidade própria dos exemplos daqueles que enfrentaram a morte de olhos abertos e com postura serena, mesmo quando as chamas já tomavam seu corpo, dando o

exemplo do herói modelar, daquele que dominava suas fraquezas e incertezas, até quando essas traziam dores e sofrimento (*Hércules en el Eta*, vs. 1740-1745) (PEREIRA MELO, 2018, p. 19-20).

Sua postura impassível diante do sofrimento e da dor, permitiu orientar as ações daqueles que permaneceriam vivos, seu filho, sua mãe e Filoctetes. E o derrotou serenamente. Inclusive, como é descrito na peça, consolou a própria mãe desesperada com a cena do corpo do filho se decompondo pelas chamas⁹⁹. Pede a Alcmena para que não lamente sua morte, porque ela é uma morte gloriosa, e a está acolhendo sem qualquer tipo de receio (SILVA, 2008).

E mesmo quando o fogo parece esquivar-se do herói, este não hesita em ir ao encontro das chamas. Em sua morte virtuosa, Hércules trata ainda de que os membros sejam lançados nas chamas mais fortes e quanto atingem seu rosto permanece de olhos abertos.

FILOCTETES

Puesto en medio del fuego abrasador y de las amenazas de las llamas, sin moverse, inquebrantable, sin contorsionar ni a uno ni a otro lado sus miembros al ser devorados, da ánimos, aconseja, hace algo mientras arde. Va dando fortaleza de ánimo a todos los que atienden a la hoguera: creerías que el que está ardeno es el que aviva el fuego.

Esta asombrada toda la gente y apenas se da crédito a las llamas: tal es la placidez de aquella frente, tan grande la majestad de aquel varón.

Y no tiene prisa en ser consumido. Cuando que ya ha mostrado suficiente entereza ante la muerte, arrastra de aquí y de allá troncos encendidos, pero em los que apenas había hecho presa la llama, y hace que ardan por entero; por donde se desprenden más llamas los busca con intrepidez y fiereza.

Cubre entonces su rostro de llamas y le resplandecieron las espesas barbas; y, aun cuando ya el fuego amenazador acosaba su rostro y las llamas le lamían la cabeza, no cerró los ojos.

(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1740-1755).

Filoctetes, ao relatar a morte do herói, afirma que este conseguiu ainda na morte enfrentar e vencer o único inimigo que não havia derrotado: o fogo.

⁹⁹ Cf. SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1673-1679.

Hércules, encontra na morte voluntária a solução definitiva. Nesse processo longo de sua vida até o momento derradeiro é que se torna o ser estoico. Consegue dominar todas as suas paixões, anteriormente irrefreáveis.

Estar seguro no momento de morrer, tal como no instante do nascimento, é um indicativo de que se atingiu a plenitude, o domínio de si mesmo¹⁰⁰.

Na forma como ele encara a morte, tem-se, portanto, o ponto culminante no qual pode-se reconhecer o momento no qual Hércules converte-se efetivamente no herói positivo. A própria forma trágica que ele perde sua vida, o horrendo espetáculo da decomposição do seu corpo, a parte corrompida da natureza humana e a ascensão da alma que corresponde à parte nobre e racional, possibilita aos leitores de Sêneca o entendimento que esse componente corpóreo não passa da prisão da alma. A morte aqui como libertação, a separação dos dois elementos, corpo e alma, transforma-se no ponto máximo da peça.

Para Sêneca, o corpo e a alma se comportavam como partes desiguais de uma sociedade e, quando fosse necessário, esta poderia dissolver-se. Alma e corpo, mesmo estando unidos, não podem ser considerados parceiros iguais, pois a alma toma para si todos os seus direitos, ainda mais em seu entendimento de que desprezar o corpo seria uma saída para assegurar a própria liberdade.

Nesta segunda morte de Hércules, que marca o último episódio de *Hércules no Eta*, diante do fogo que destruíra seu corpo, o herói senequiano, indômito, sem medo da dor, do sofrimento e da morte, acolhe-a como uma saída libertadora.

De uma forma similar como, segundo os estoicos, ocorre a conflagração universal, pela qual o universo como um todo passa por uma destruição, pelo fogo destruidor, o fim do mal e um novo recomeço, Hércules é destruído pelas chamas de sua pira fúnebre, colocando um fim entre o velho herói e seu corpo sede dos vícios para, enfim, restar-lhe somente a parte mais importante, divina, isto é, sua razão (HELENO, 2006).

¹⁰⁰ Cf. SENECA, *On Benefits*, IV,11,4-6.

Em *Hércules no Eta*, o herói senequiano torna-se o exemplo de que pela morte o homem torna-se limitado a exclusividade da alma, destituindo-se de sua parte mais frágil, perecível (OLIVEIRA, 1999). Quando Hércules tem seu corpo destruído pelas chamas, restou-lhe apenas a sua alma, aquilo que lhe aproximava dos deuses e, dessa forma, possibilitando ao herói elevar-se à dignidade almejada junto dos mesmos.

Sêneca em sua concepção de homem, apesar da adversidade da fragilidade pelo corpo, este mesmo homem, por ser dotado pela natureza de uma alma, (a sede da racionalidade) que o torna superior os demais seres. Pela razão é que naturalmente o homem detém com as condições para poder chegar à perfeição ou plenitude. Por sua alma, o homem era considerado pelo teatrólogo como portador de algo divino, e, portanto, essa sua natureza fazia dele participante de uma relação íntima com divindade, tornando-o evidentemente um cidadão do cosmos.

Alcmena reconhece que o final trágico que Hércules passou não foi determinado pelo destino, desmerecendo o poder da Hidra e de Nesso. Pelas palavras de Alcmena o que realmente colocou fim, portanto ao herói não fora o veneno e as vestes contaminadas, mas sim o ciclo que concerne à vida que tem uma duração limitada estabelecida pelo destino e que chega ao término na morte. Como reconhece a sua mãe, Hércules cumpriu seus longos e árduos trabalhos e notabilizou-se com seus feitos.

Alcmena ao observar a morte do filho, tece comentários sobre o seu significado até apresentar a ideia de que Hércules de fato havia vencido a morte, ao ponto do herói colocar-se e dirigir-se de uma forma na qual o que importava não era mais seu corpo humano, mas sim sua parte divina. Se outrora, morrera e vencera o mundo subterrâneo, agora, como herói virtuoso, morre, mas vence a morte, e está pronto para habitar entre os deuses.

HÉRCULES [sua silhueta toma forma agora no espaço acima]
 No me retienen los pantanos del Cocito con sus lamentos, ni la sombría popa ha transportado mis sombras. Basta ya, madre, de lamentos. A los manes y a las sombras sólo los vi una vez. Cuanto por parte tuya habia en mí de mortal, el fuego, al que yo vencí, se lo ha llevado: la parte de mi padre ha sido entregada al cielo; la tuya, a las llamas.

Por tanto, deja ese duelo que es como el que ofrece una madre a un hijo vulgar. Queden los lamentos para los viles: el valor hacia los astros tiende; hacia la muerte, el temor.

Apareciéndome desde los astros, madre, yo, el Alcida, te hago este vaticinio: el sanguinario Euristeo te pagará en seguida el castigo que te debe; yendo sobre tu carro, pasarás por encima de su soberbia cabeza.

Yo tengo ya que entrar en la región celestial: a los infiernos yo, el Alcida, los he vencido de nuevo.

(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1963-1976).

É inegável que a morte, portanto faz parte do ciclo da vida. E pela razão seminal, ou seja, aquele parte na qual todos os seres são possuidores em comum, a busca de manter-se vivo é um aspecto da natureza de difícil controle. Somente pela vontade é que o homem, tal como fez Hércules, conseguira transformar a própria morte em um ato virtuoso, no seu momento final, ou seja, provar sua virtude em detrimento do vício. É o momento derradeiro em que deve colocar acima de tudo a sua racionalidade, daquela razão da qual é partícipe da divindade, fazendo de sua morte, portanto, um momento digno de louvor.

Assim sendo, o herói trágico e contraditório, que transita da ira à virtude, torna-se no exemplo do sábio impassível e, em face disso, merecedor de exaltações e de imortalidade sideral, próprias daqueles que venceram seus próprios limites e alcançaram o domínio da sabedoria, o domínio do homem pelo próprio homem (PEREIRA MELO, 2018, p. 23).

Após seu corpo ser destruído pelo fogo, na morte, Hércules finalmente conquistou a virtude almejada, quando a parte mortal e inferior deixa de existir, purificada pelas chamas, permanecendo a parte divina; o herói ascende junto aos astros e à morada dos deuses.

CORO

Nunca el noble valor es conducido
a las sombras estigias. Vivid con valentía
y los hados crueles no podrán arrastraros
por los ríos leteos, sino que, al consumirse
vuestros días y llegar la última hora,
la gloria os abrirá camino hacia los dioses de allá arriba.
Y tú, gran vencedor de fieras

y pacificador del orbe, asístenos:
vuelve la vista ahora también a nuestras tierras
y, si acaso una bestia de inusitado aspecto
sacude a nuestros pueblos con funesto terror,
destrózala, arrojándole un rayo de tres puntas:
incluso con más fuerza que tu padre
has de lanzar los rayos.
(SÉNECA, *Hércules en el Eta*, 1983-1996).

Na morte Hércules atinge a sapiência. Por isso, finalmente, diante de sua maior provação conquistou o direito de ascender ao lugar dos deuses.

Em Sêneca, é possível compreender como próprio da natureza humana dirigir o seu pensamento para a imensidão de todo universo. Além disso, a alma humana tem uma consideração elevada por sua nobreza e seus limites se confundem com a própria divindade. Por isso a pátria do homem em sua plenitude não ficar restrita a um local qualquer; sua pátria seria todos os espaços abarcados pelo universo. Para Sêneca a alma não pode ser limitada a um período de tempo exíguo, pertencendo a ela todas as eras, pois para o pensamento todas as coisas são acessíveis. Não obstante, ele apresentar uma posição de que com a morte, isto é, quando chegar o momento em que a parte divina abandona a parte humana, o corpo, a alma dirige-se para os deuses. Isto não significaria que durante a existência mortal não havia uma ligação com eles, mas apenas que isto estava limitado pelo peso da existência terrena.

Cabe ao homem ideal refletir sobre a sua condição, e que não é possível afeiçoar-se e nem contar com o que é transitório, que se pode perder. A vida é um exemplo disto. Também não se mostra prudente temer o que não pode se evitar, como é o caso da morte.

A reflexão sobre a morte, condição essencial para se conquistar a verdadeira plenitude, marcaria, assim, a sua concepção da vida bem-aventurada e seu projeto educativo para formação do homem ideal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas tragédias de Sêneca encontramos, pelos exemplos de suas personagens, um valioso material que explora o pensamento e o sofrimento humano, assim como a consciência atormentada, as contradições da vida e, destacadamente, a morte. Assim como em sua obra filosófica, suas tragédias estão repletas de elementos do estoicismo, o que nos permite interpretar que o conteúdo de suas peças são fundamentais para compreensão de sua proposta de uma educação para a morte.

Vida e morte fundem-se ao ponto de Sêneca afirmar que a vida toda é um aprender a morrer.

Nesta análise do caráter educativo da arte dramática senequiana, tendo como ponto de investigação a educação para a morte, verificou-se que esta circunstância é essencial enquanto condição para a formação do homem ideal, aquele que seria capaz de tomar consciência de sua fragilidade e mortalidade, para que pudesse atingir a plenitude e o domínio de si e, portanto, ser capaz de confrontar a morte com destemor, inclusive, entender que em determinadas situações a morte converte-se em um momento de libertação.

A forma como Sêneca elaborou as suas tragédias, caracterizadas pela crueldade, pelo horror e da insensatez de personagens tomadas pelas paixões, é um indicativo de que suas peças, fossem para as leituras públicas ou encenadas, provocavam em seu público uma antipatia e repulsa, pelos exemplos negativos ali expressos com tanta veemência e pelos comportamentos das personagens que terminavam em desgraças e crimes. Portanto, podemos concluir que Sêneca buscou, por meio dessas tragédias, convencer seu público da importância da razão e impulsioná-los pelo caminho do crescimento e da consciência moral. Não obstante Sêneca ter apresentado os comportamentos negativos destas personagens, com claras intenções formativas, também nos coloca diante de personagens positivas, ou pelo menos sensatas, como proficientes, portanto, rumo a plenitude, isto é, a conquista do domínio de si mesmo. Nestes casos, verifica-se um ponto em comum no qual Sêneca posiciona esses modelos exemplares: sua atitude virtuosa diante da morte.

Suas tragédias, além de claras inspirações morais, trazem ricas reflexões psicológicas, em especial as que se relacionam às paixões por apresentarem ao público os dramas e as angústias da alma das personagens. Do clima dessas paixões heroicas é que Sêneca extrai as meditações sobre a condição do espírito humano e sobre a morte.

Sêneca compreendeu a importância da arte dramática, seu impacto emocional e como sua psicologia possui as condições necessárias para encaixar-se dentro de seu sistema de pensamento.

Em uma concepção estoica, a tragédia é consequência de uma falha do julgamento moral. Suas tragédias são elaboradas tendo como fundamento a psicologia estoica que esboça um enredo complexo, relacionado ao julgamento das paixões.

Sêneca abordou de forma direta ou indireta diversos temas, tais como: o fracasso da razão, o homem e seus impulsos, o poder, a liberdade, o terror da experiência do mal, o valor da morte e a possibilidade da redenção humana. A sua concepção psicológica é marcante e determina profundamente a concepção de suas personagens.

Seus escritos literários funcionam, portanto, como um espelho, possibilitando que os homens, por meio delas, possam reconhecer a si mesmos e se beneficiar de alguma forma; primeiro pelo conhecimento sobre si mesmo que pode ser adquirido e pelas preocupações particulares que despertam. Essas peças provocaram no momento histórico em que Sêneca viveu um impacto emocional e ofereciam para um determinado público um caminho para que se possibilitasse o conhecimento das verdades sobre a natureza humana.

É possível depreender que a experiência que o público tinha ao se deparar com as tragédias de Sêneca era similar ao que experienciavam como espectadores na vida cotidiana, o espaço próprio no qual as pessoas diante da realidade faziam o seu julgamento e tomavam suas decisões. Seus escritos dramáticos são modelos de como erros de julgamento invariavelmente levam ao evento trágico. O desenvolvimento do drama é uma representação deste processo de erro de julgamento.

O público, ao tomar conhecimento do que acontecia com as personagens, de seus exemplos negativos e dos crimes nefastos que

praticavam, inevitavelmente eram impactados, com finalidade de persuasão, para tomar consciência das consequências que se seguem ao se deixar dominar pelas paixões, distanciando-se de uma vida virtuosa, portanto, não sabendo viver e morrer de forma exemplar. A forma intensa como estes exemplos nos são mostrados por Sêneca, como são os casos das três mortes negativas analisadas, despertam as emoções e contribui para que os homens atentem-se para o valor e importância da razão, da capacidade de julgamento.

Por isso, podemos ver como os personagens de Sêneca se valem do livre-arbítrio, de sua autonomia e autossuficiência, graças à sua vontade, enfrentando, quando necessário, o próprio destino.

Os mitos para ele não tinham importância no que se refere a ações humanas, não são responsáveis pelo curso dos acontecimentos. Nas tragédias de Sêneca os homens são os senhores de seu próprio destino e o fazem por meio de suas decisões.

Sêneca parece compreender que no texto trágico inevitavelmente estavam implicadas questões e problemas que eram caros para a filosofia. Por isso, depreende-se que suas tragédias não se resumem apenas a uma forma literária, mas também se traduz em uma representação da experiência humana; tem o poder de simbolizar temas próprios da vida humana. As imagens que são construídas nesse escritos têm inegavelmente o potencial de suscitar a verdade, assim como as emoções afloradas por este tipo de arte consistem e uma ferramenta para compreensão da natureza humana.

Por isso a conclusão sobre uma concepção estoica das tragédias de Sêneca. Em suas peças nos é apresentada a ideia não somente do homem ideal, mas também do retrato de heróis ímpios que se deixaram tomar pelas paixões e transformaram-se em monstros, promovendo uma educação pelo exemplo negativo.

Pode-se compreender nestes escritos trágicos a maneira como os personagens colocam em prática seus atos, com tons de profundo horror e terror que acabam comprometendo completamente a racionalidade humana, como que demonstra o próprio Sêneca por meio desses exemplos a representação na negação da plenitude humana e a realização do projeto da natureza, como ficou demonstrado por meio das personagens Fedra, Jocasta e

Dejanira. Ao explorar esse universo trágico, não deixou o autor de apresentar sua proposta formativa.

As personagens de Sêneca se caracterizam pelo conflito que travam consigo mesmas. Elas sofrem com a culpa e reconhecem que a situação em que se encontram é de sua responsabilidade devido a seu descontrole emocional e, por isso, sofrem as consequências de suas ações insensatas. Daí ser possível, nesta análise, compreender que personagens como Fedra, Jocasta e Dejanira, enquanto exemplos negativos, distanciam-se daquilo que é próprio do que se espera da humanidade, isto é, a racionalização e o controle dos desejos, dos medos, dos impulsos e das paixões, levando-as, portanto, a uma morte não virtuosa, pelo suicídio injustificável.

É possível afirmar que, em suas tragédias, Sêneca apresenta uma orientação educativa ao ensinar ou repreender os comportamentos que entendia como inadequados para aqueles que buscavam conquistar a perfectibilidade.

O homem está constantemente exposto às situações de morte. Mas quando dominado pelos vícios e pelas paixões, tendo, portanto, uma alma enferma e por estar equivocadamente preso aos prazeres do corpo, a condição para a felicidade o torna incapaz de aceitar a morte enquanto uma condição própria da sua existência, por não conseguir controlar o medo da morte.

Em seu drama existencial, o homem defronta-se, inevitavelmente, com um grande mal: o medo da morte. Consiste em um princípio de sua moral a tomada de consciência dessa realidade: a mortalidade enquanto condição natural do homem. Quando incapaz de aceitar essa realidade e controlar o seu medo o homem compromete o seu projeto de caminhar rumo a sabedoria e a felicidade. Para Sêneca, cabia ao homem identificar os males aos quais estava sujeito, buscando constantemente a sua perfeição. Cabe ao homem, para atingir este ideal de perfeição, estar em conformidade com a sua própria natureza e se afastar daquilo que lhe pudesse retirar desse caminho. Isso somente seria possível com a superação do medo da morte.

Por mais que seja compreensível entender que nenhuma pessoa tenha alcançado a felicidade suprema, isso não seria um problema, na medida em que pelo menos o pensamento estoico senequiano, expresso em suas

tragédias, teria ajudado na função de viver bem, de morrer bem e de lidarmos de uma forma mais eficiente com os nossos conflitos internos.

Pode-se desvendar um Sêneca em harmonia com suas concepções filosóficas, amparado naquilo que acreditava, destacadamente na questão da formação do homem ideal.

Em sua preocupação com a formação do homem para que se atingisse a plenitude, a excelência, podemos identificar em Sêneca uma questão fundamental, isto é, o problema da morte, sem o qual é impossível entender o seu ideal educativo.

Em seu projeto perfectivo para os proficientes, destaque-se a sua concepção sobre a morte. Em Sêneca, em seus escritos filosóficos e trágicos, ensinava não apenas a arte de viver, mas também a arte de morrer, ao ponto de afirmar que tudo na vida do homem seria um aprender a morrer. Todo o conteúdo formativo deveria levar em consideração este ponto fundamental. Sêneca nos coloca diante de personagens positivas que demonstram tranquilidade e firmeza na hora de encarar a própria morte, sem temor, inclusive indo voluntariamente ao seu encontro. São personagens exemplares Hércules, Astíanax e Políxena.

Por meio desses exemplos, Sêneca demonstra que o homem ideal estava marcado pela capacidade de aceitar a certeza da sua condição de mortalidade.

Sêneca, ao tratar de Hércules em suas tragédias, não deixa de apresentar sua visão entre a diferença existentes entre aqueles que ainda se encontram nas condições não condizentes com a virtude, marcadamente insensatos, como é o caso do primeiro Hércules, o herói mítico dos trabalhos, de sua postura cruel, mas, por outro lado, em sua tragédia também expõe a possibilidade de se optar pelo caminho rumo à sabedoria, num processo educativo marcado pela vontade, por viver segundo a própria natureza e chegar assim à condição de homem ideal, como é expresso pelo segundo Hércules diante de sua morte. O herói senequiano, em direção ao progresso para alcançar a completa tranquilidade de alma, que caracteriza aqueles que enveredam por esse caminho, pois mantém-se firmes diante dos sentimentos, inclusive, com firmeza não se desespera ao tomar consciência de que é vítima do veneno que destrói o seu corpo, apenas lamenta a princípio para

posteriormente, compreender que nada será capaz de fazê-lo sofrer. O herói deu, assim, na morte, um importante passo rumo à condição de homem ideal.

O homem que se mantém senhor de si, diante de todas as tormentas, significa dizer que este mesmo homem entendeu como reagir diante da fortuna e das adversidades; como são os casos exemplares de Astíanax e Políxena. O destino de seus afetos é diretamente dependente das decisões tomadas por sua razão, e a soberania desta forma de juízo delimita claramente uma fronteira entre aquilo que é próprio de nós mesmos e aquilo que não depende de nós. Por isso, segue a considerar que o homem quando compreende que a morte não é nada para ele, então a desprezaria.

Na aceitação da morte, o homem encontraria o fundamento de sua liberdade, ao passo que isso permitiria que ele superasse os medos que afligem a sua existência. Para Sêneca, as tragédias contribuem para a tomada de consciência da morte, ajudando o homem a não temê-la. Cabe ao homem refletir sobre o sentido da vida e da morte, portanto, não se escondendo dessa condição que é natural para não cair na solidão e desespero.

Isso possibilita afirmar que a leitura de suas tragédias pode ser útil ou tem utilidade prática não somente para os homens na Antiguidade, mas também para os dias de hoje, por sua contribuição para o entendimento da natureza humana e dos valores concernentes à nossa existência e de nossa finitude.

Caberia aos homens tomar consciência da brevidade de sua existência e do tempo que lhe seria possível fazer uso dela. Por isso a necessidade de viver segundo a razão, de forma virtuosa, o momento presente e o tempo que se tem. Diante do futuro incerto, o homem demonstra as mais variadas emoções, mas não pode se deixar atormentar pelas situações vindouras e nem mesmo pela morte.

Um homem não deve temer tomar consciência da sua condição de existência e muito menos deixar de encontrar uma solução viável quando atormentado. A saída não se dá pela fuga da própria realidade trágica, que pode ser a sua, ou pela busca dos prazeres. É necessário encarar de frente o problema que está diante dos olhos. Para seguir o caminho da perfeição e da felicidade é preciso seguir o projeto da natureza.

Por isso que em seu projeto de formação do homem ideal não haveria consentimento para uma ideia como a do medo de morrer, defendendo-se, inclusive, o suicídio. Não enquanto um ato de covardia, mas sim enquanto uma saída corajosa para quando a vida não se tornasse honrosa. A morte voluntária era direito dos homens e a arte dramática deveria conduzir o homem para a tomada de consciência de sua condição que era estar voltado para a morte, tornando-se um meio pelo qual seria possível superar este medo que atormenta o homem. O que se faz pensar ou que parece ser possível definir que o pensamento senequiano consiste em uma reflexão sobre a morte, e pelas tragédias uma formação pela arte e uma educação para a morte.

FONTES

SÊNECA. **Agamêmnon**. São Paulo: Globo, 2009.

SÊNECA. A loucura de Hércules. In: **Tragédias**: A loucura de Hércules; As troianas; As fenícias. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 1-103.

SÊNECA. As fenícias. In: **Tragédias**: A loucura de Hércules; As troianas; As fenícias. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 195-250.

SÊNECA. Édipo. In: KLEIN, Giovani Roberto. **O Édipo de Sêneca**: tradução e estudo crítico. 2005. 156f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SÊNECA. **Fedra**. Lisboa: Edições 70, 2003.

SÊNECA. Hércules en el Eta. In: **Tragedias II**: Fedra; Edipo; Agamenón; Tiestes; Hércules em el Eta; Octavia. Madrid: Gredos, 1980. p. 260-349.

SÊNECA. **Medeia**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011.

SÊNECA. **Tiestes**. Lisboa: Verbo, 1996.

SÊNECA. As troianas. In: **Tragédias**: A loucura de Hércules; As troianas; As fenícias. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 105-194.

OBRAS DE SÊNECA

SÊNECA. **Cartas a Lucílio**. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SÊNECA. Consolação a Hêlvia. In: **Cartas consolatórias**. Campinas: Pontes, 1992. p. 67-96.

SÊNECA. Consolação a Márcia. In: **Cartas consolatórias**. Campinas: Pontes, 1992. p. 29-66

SÊNECA. Consolação a Políbio. In: **Cartas consolatórias**. Campinas: Pontes, 1992. p. 97-122.

SENECA. **On benefits**. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

SÊNECA. **Sobre a brevidade da vida**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ, Maria del Consuelo. El Edipo de Séneca y sus precedentes. **Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos**, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, v. 7, p. 181-239, 1974.

ANEMODOURIS, Ilias. **Declamatory Iudism and Senecan characterisation**. 181f. Thesis (Doctor of Philosophy in the Faculty of Humanities) – School of Arts, Languages and Cultures, University of Manchester. Manchester, 2013.

BALULA, João Paulo Rodrigues. A tragédia dos vencedores nas Troianas de Séneca. **Millenium**, v. 2, n. 6, p. 69-76, 2018.

BALULA, João Paulo Rodrigues. Contributos para a leitura das Troianas de Séneca. **Ágora: Estudos Clássicos em Debate**, n. 17, p. 299-322, 2015.

BEXLEY, Erica. Show or tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra plays. **Trends in Classics**, v. 3, n. 2, p. 365-393, 2011.

BOYLE, A. J. **Tragic Seneca**: an essay in the theatrical tradition. New York: Routledge, 1997.

CAMPBELL, Constance L. **The costuming of tragedy in classical antiquity**. 414f. Thesis (Doctor of Philosophy) – The University of Georgia. Supervisor: Franklin J. Hildy. Athens, Georgia, 2000.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARDOSO, Zélia de Almeida Cardoso. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005.

CARDOSO, Zelia de Almeida. Apresentação: A loucura de Hércules. In: SÊNECA. A loucura de Hércules. In: **Tragédias**: A loucura de Hércules; As troianas; As fenícias. São Paulo: Martins Fontes, 2014a. p. 3-16.

CARDOSO, Zelia de Almeida. Apresentação: As fenícias. In: SÊNECA. A loucura de Hércules. In: **Tragédias**: A loucura de Hércules; As troianas; As fenícias. São Paulo: Martins Fontes, 2014b. p. 197-211.

CARDOSO, Zelia de Almeida. Apresentação: As troianas. In: SÊNECA. A loucura de Hércules. In: **Tragédias**: A loucura de Hércules; As troianas; As fenícias. São Paulo: Martins Fontes, 2014c. p. 107-118.

CARDOSO, Zelia de Almeida. Introdução: In: SÊNECA. **Tragédias**: A loucura de Hércules; As troianas; As fenícias. São Paulo: Martins Fontes, 2014d. p. VII-XIX.

CARLI, Elisana de. **A espacialidade no teatro de Sêneca - um estudo sobre as troianas e Agamêmnon**. 231f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual de São Paulo. Araraquara, 2008.

CIDRE, Elsa Rodríguez. Los lechos en la *Medea* de Séneca. **Faventia**, v. 23, n.2, p. 9-23, 2001.

CLARCK, John; MOTTO, Ana Lydia de la. Seneca's Troades: Hecuba's progress of tribulation. **Estudios Clásicos**, v. 26, n. 88, p. 273-282, 1984.

DOWSON, Christopher James. **Nobiles verborum opifices: studies in lexical** (Master of Arts) – University of Western Australia, School of Humanities. Perth, 2015.

DUARTE, Ricardo. Ambiguidade, morte e cegueira no *Édipo* de Séneca. **CADMO – Revista de História Antiga**, n. 22, p. 161-175, 2011.

ELIOPOULUS, Panos. The path of passion in Seneca's *Phaedra*. **ПРАКТИЧЕСКА ФИЛОСОФИЯ**, p. 49-66, 2016.

ELIOT, Thomas Stearns. **Selected essays**. London: Faber & Faber, 1999.

FERREIRA, Paulo Sérgio Margarido. As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana. **Aisthe**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 16-35, 2008.

FITCH, John G. **Annaeana tragica**: notes on the text of Seneca's tragedies. Boston: Brill, 2004.

FITCH, John G. Introduction. FITCH, John G (edited). In: **Oxford readings in Seneca**. New York: Oxford University Press, 2008. p. 1-22.

FONTÁN, Antonio. Tradición y crítica del texto de Séneca. **Estudios Clásicos**, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, n. 2, p. 81-88, 1951.

FUENTES, María Cruz García. La saga de los Labdácidas y la de los Pelópidas en la tragedia senecana. **Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos**, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, v. 26, n. 1, p. 55-75, 2005.

FUENTES, María Cruz García. Presencia horaciana en los coros de Séneca. **Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos**, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, n. 16, p. 89-106, 1999.

GARCÍA, Vicente Picón. Livio Andronico y su traducción de “la/s Odisea/s” (frs. 1-10 Morel). **Livius**, n. 11, p. 123-142, 1998.

GÓMEZ, Leonor Pérez. Introducción. In: SÉNECA. **Tragedias completas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques. As imagens estóicas na Fedra de Sêneca. **Phoînix**. Rio de Janeiro, n. 2, p. 47-56, 1996.

GRIMAL, Pierre. **A civilização romana**. Lisboa: Edições 70, 2009.

GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Lisboa: Edições 70, 2002.

HARSH, Philip Whaly. **Handbook of classical drama**. Stanford: Stanford University Press, 1944.

HELENO, José Geraldo. **Hércules no Eta**: uma tragédia estoica de Sêneca. 308f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Clássicos, Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo, 2006.

HOPE, Valerie M. **Death in Ancient Rome**: a source book. New York: Routledge, 2007.

IBÁÑEZ, Javier Zulueta. **La concepción de dios y del hombre en el pensamiento de Séneca**. Vitoria: Seminario Diocesano de Vitoria, 1965.

INWOOD, Brian. **Reading Seneca: stoic philosophy at Rome**. New York: Oxford University Press, 2005.

KER, James. **The deaths of Seneca**. New York: Oxford University Press, 2009.

KOHN, Thomas. **The dramaturgy of Senecan tragedy**. Michigan: University of Michigan Press, 2013.

KONSTAN, David. Translator's introduction: Hercules on Oeta. In: **SENECA. The complete tragedies, volume 2**. Chicago: University of Chicago Press, 2017. p. 53-58.

LAVESA, Carmen Bernal. Los prólogos de las tragedias de Séneca: *Hercules furens*, *Agamemnon* y *Thyestes*. Estructura y función. **Studia Philologica Valentina**, València, v. 12, n. 9, p. 1-19, 2010.

LEFÈVRE, Eckard. Política e actualidad en las tragedias de Séneca. In: **SENECA, DOS MIL ANOS DESPUES: actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento, 1, 1996, Córdoba. Actas...** Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997. p. 191-196.

LOHNER, José Eduardo dos Santos. Posfácio. In: **SÊNECA. Agamêmnon**. São Paulo: Globo, 2009. p. 111-253.

LOHNER, José Eduardo dos Santos. Variedade de gêneros e teatralidade nos dramas de Sêneca. **Classica (Brasil)**, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, v. 24, n. 1/2, p. 86-102, 2011.

LÓPEZ, Aurora; POCIÑA, Andrés. Nuevas perspectivas de estudio de las tragedias de Séneca. **Humanitas**, Coimbra, v. 63, p. 283-301, 2011.

LYND, James Munroe. **Aspects of evil in Seneca's tragedies**. 274f. Thesis (Doctor of Philosophy) – Department of Classics, University of Toronto. Toronto, 2012.

MANS, M. J. The macabre in the Seneca's tragedies. **ACTA CLASSICA**, v. 27, p. 101-119, 1984.

MANUWALD, Gesine. **Roman republic theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

MARTIN, Thomas R. **Roma Antiga: de Rômulo a Justiniano**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

MATIAS, Mariana Montalvão. **Paisagens naturais e paisagens da alma no drama senequiano: Troades e Thyestes**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

MOCANU, Alin. **Ovidian influences in Seneca's Phaedra**. 94f. Dissertation (Master of Arts) – Classics Department, McGill University. Montréal, 2013.

MOORE, Timothy J. **Roman theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

MORENO, Jesús Luque. Hércules em el Eta: Introducción. SÉNECA. **Tragedias II: Fedra; Edipo; Agamenón; Tiestes; Hércules em el Eta; Octavia**. Madrid: Gredos, 1980. p. 259-349.

MORENO, Jesús Luque. Introducción general. In: SÉNECA. **Tragedias I: Hércules loco; Las troyanas; Las fenínias; Medea**. Madrid: Gredos, 1979a. p. 7-109.

MORENO, Jesús Luque. Las troyanas: Introducción. SÉNECA. **Tragedias II: Fedra; Edipo; Agamenón; Tiestes; Hércules em el Eta; Octavia**. Madrid: Gredos, 1979b. p. 181-186.

MOURA, Alessandro Rolim de. Diálogo interior nas Cartas a Lucílio, de Sêneca. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, n. 17, p. 263-297, 2015.

NOVAK, Maria da Gloria. Medéia de Sêneca. **Letras Clássicas**, São Paulo, n. 3, p. 147-162, 1999.

OJEDA, Jesús. La ira de Medea: afinidad filosófica entre Eurípides y Séneca. **LOGÓI. Revista de Filosofía**, n. 29-30, p. 1-19, 2016.

OLIVEIRA, Francisco. Consequências da expansão romana. In: BRANDÃO, José Luís; OLIVEIRA, Francisco (orgs.). **História de Roma antiga volume I: das origens à morte de César**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

OLIVEIRA, Francisco de. Imagem do poder na tragédia de Sêneca. **HVMANITAS**, v. LI, p. 49-83, 1999.

PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PEREIRA MELO, José Joaquim. **A autoformação no pensamento de Sêneca: ócio, liberdade, felicidade, virtude e sabedoria**. Maringá: UEM/PPE, 2019.

PEREIRA MELO, José Joaquim. A concepção de homem em Sêneca. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**. Maringá, v. 31, n. 1, p. 51-60, 2009.

PEREIRA MELO, José Joaquim. Fontes e métodos: sua importância na descoberta das heranças educacionais. In: COSTA, Célio Juvenal; PEREIRA MELO, José Joaquim; Fabiano, Luiz Hermenegildo (orgs.). **Fontes e Métodos em História da Educação**. Dourados: Ed. UFGD, 2010. p. 13-34.

PEREIRA MELO, José Joaquim. **O sábio senequiano**: um educador atemporal. Maringá: EDUEM, 2015.

PEREIRA MELO, José Joaquim. **Tragédia senequiana**: a formação pelo exemplo. Maringá: UEM/PPE, 2018.

PEREIRA MELO, José Joaquim. Sêneca e a formação pela arte. In: IV JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS: transformação social e educação, 4, 2005, Maringá. **Anais...** Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2005. p. 80-86.

PÉREZ, Andrés Pociña. Tragediógrafos latinos menores em el período de la republica. **Estudios Clásicos**, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, n. 18, p. 83-102, 1974.

PIMENTEL, Maria Cristina. **Quo verget furor?** Aspectos estoicos na *Phaedra* de Sêneca. Lisboa: Colibri, 1993.

PINHEIRO, Joaquim. A representação da morte de Astíanax na literatura clássica. In: PIMENTEL, Maria Cristina; RODRIGUES, Nuno Simões (org.). **Violência no mundo antigo e medieval**. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2017.

PYPLACZ, Joanna. Evil Goddesses, flawed heroes. Divine wrath and human error in Seneca's Hercules Furens and Phaedra. **SYMBOLAE PHILOLOGORUM POSNANIENSIIUM GRAECAE ET LATINAE**, v. 23, n. 1, p. 91-101, 2013.

RABY, Gyllian. Seneca's Trojan Women: Identity and survival in the aftermath of war. In: HARRISON, George W.M. (org.). **Seneca in Performance**. The Classical Press of Wales: Rosehill Terrace, 2000. p. 173-195.

REBELLO, Lucia Sá. *Ars Poetica* de Horácio – o texto *original*. **Organon**, Porto Alegre, v. 29, n. 56, p. 259-277, 2014.

RÍO SANZ, Emilio del. Las ideas sobre el amor en las tragedias de Séneca. **Cuadernos de Investigación Filológica**, Universidad de la Rioja, volume 19-20, p. 211-218, 1994.

RÍO SANZ, Emilio del. Problemas de autenticidad del *Hercules Oetaeus*: estado de la cuestión. **Cuadernos de Investigación Filológica**, Universidad de la Rioja, volume 12-13, p. 147-153, 1987.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. **Estudos de história da cultura clássica**: cultura romana. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

SANCHES, Cíntia Martins. Édipo monstro: expressão e conteúdo em *Phoenissae*, de Sêneca. **Organon**, Porto Alegre, v. 29, n. 56, p. 57-76, jan/jun. 2014.

SANCHES, Cintía. **Phoenissae de Sêneca: estudo introdutório, tradução e notas**. 133f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual de São Paulo. Araraquara, 2012.

SÁNCHEZ, M. A. Fátima Martín. El sábio, como proyecto de vida, según Seneca. **Taula: Quaderns de Pensament**, n. 3, p. 75-84, 1985.

SANTOS, Alexandra Coelho dos. A culpa do chefe Atrida uma abordagem do Agamémnon de Séneca. **Revista Classica**, v. 29, n. 1, p. 49-66, 2016.

SEGURADO E CAMPOS, José António. Introdução. SENECA. **Tiestes**. Lisboa: Verbo, 1996. p. 9-54.

SERRA, José Pedro. A sabedoria estóica: paixão e razão na Medeia de Séneca. In: TORRE, Emílio Suárez de la; FIALHO, Maria do Céu (org.). **Bajo el signo de Medea. Sob o signo de Medéia**. Coimbra: Imprensa da

Universidade de Coimbra; Universidad de Valladolid Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006. p. 135-150.

SILVA, Ana Filipa Isidoro da. **O mito de Hércules recriado: da loucura trágica de Eurípides à serenidade estoica de Séneca**. 202f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Departamento de Estudos Clássicos, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2008.

SOARES, Nair de Nazaré Castro. O drama dos Atridas: a tragédia Thyestes de Séneca. **Ágora: Estudos Clássicos em Debate**, n. 6, 2004. p. 51-98.

SOUSA, Ana Alexandra Alves de. Introdução. In: SÉNECA. **Fedra**. Lisboa: Edições 70, 2003. p. 9-21.

SOUSA, Ana Alexandra Alves de. Introdução. In: SÉNECA. **Medeia**. 3 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. p. 9-34.

STANLEY, Gregory A. **Seneca and the idea of tragedy**. New York: Oxford University Press, 2010.

TOLA, Eleonora. Matrices estilísticas del Hercules Furens de Séneca: mito, recepción y poética trágica. **Classica: Revista de Estudos Clássicos**, v. 25, n. 1/2, p. 9-21, 2012.

TOLA, Eleonora. Una lectura del Agamemnon de Séneca: Nefas trágico e imaginario poético. **Auter**, n. 14, p. 85-99, 2009.

USCATESCU, Jorge. **Tragedia y política**. Madrid: Cuadernos de la “Fundación Pastor”, 1980.

VASCONCELOS, Helena. Procedimentos estilísticos no discurso do Mensageiro na Fedra de Séneca. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, v. 10, p. 45-61, 2008.

VÁZQUEZ, Carmen González. Dos protagonistas en conflicto: análisis del *Hercules furens* de Séneca. **Cuadernos de Filología Clássica. Estudios Latinos**, n. 8, p. 143-155, 1995.

VEYNE, Paul. **Sêneca e o estoicismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

VIEIRA, Hermes Orígenes Duarte. **O furor no Hércules furioso de Sêneca: estudo e tradução**. 396f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013.