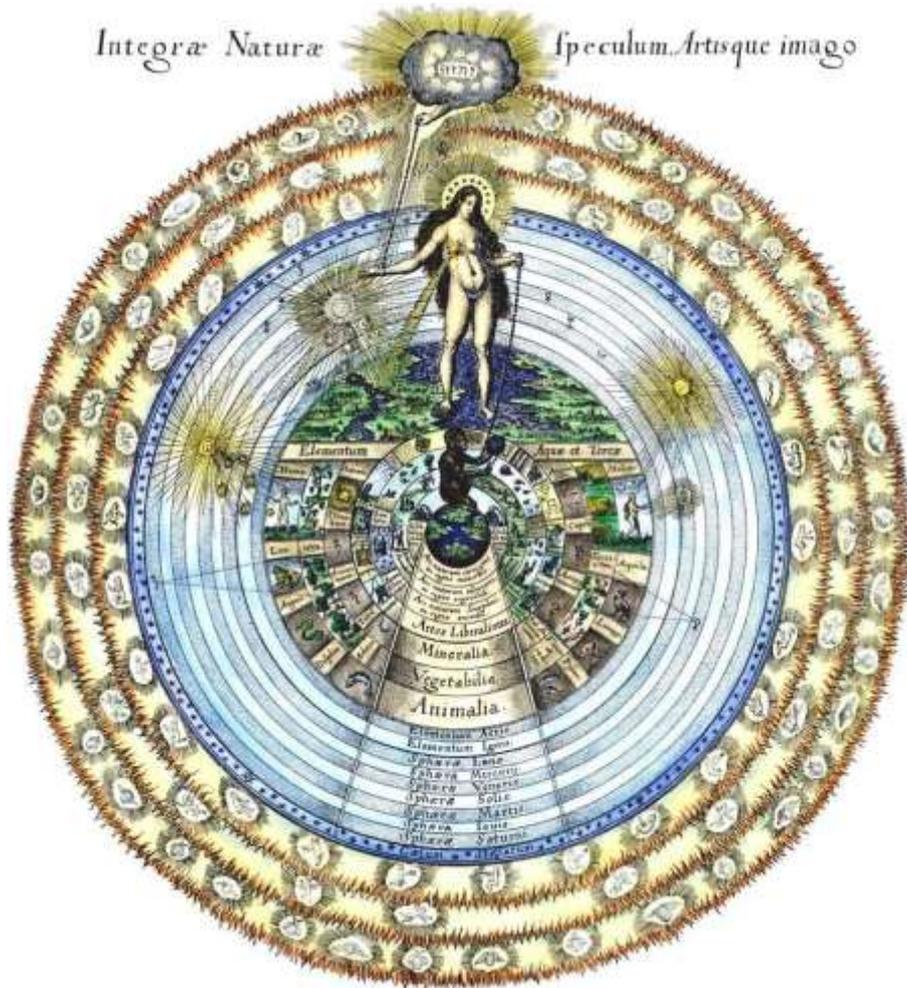


Integræ Naturæ

Speculum Artisque imago



Mariana Montalvão Horta e Costa Matias

NATURAM SEQUI:

O MUNDO NATURAL E O ESPAÇO DO HUMANO NA POESIA DE SÉNECA

Tese de Doutoramento em Estudos Clássicos, ramo Mundo Antigo, orientada pela Professora Doutora Nair de Nazaré Castro Soares e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Novembro 2017



NATURAM SEQUI:

O MUNDO NATURAL E O ESPAÇO DO HUMANO NA POESIA DE SÉNECA

Mariana Montalvão Horta e Costa Matias

Ficha Técnica:

Título	<i>Naturam sequi: o mundo natural e o espaço do humano na poesia de Séneca</i>
Autora	Mariana Montalvão Horta e Costa Matias
Orientadora	Nair de Nazaré Castro Soares
Curso / Área Científica	Doutoramento em Estudos Clássicos
Ramo	Mundo Antigo
Data	2017



Tese realizada com o apoio da Fundação para a
Ciência e a Tecnologia – financiamento no
âmbito do II Quadro Comunitário de Apoio,
comparticipado pelo Fundo Social Europeu e
por fundos sociais do MCES.

facilius natura intelligitur quam enarratur

(Sen. *Ep.* 121.11)

A meus queridos Pais, Leonor e Luís

Ao meu Rui

Resumo

Diligente instrumento de pedagogia da *uirtus*, o estoicismo moldou o pensamento de Sêneca. Uma das grandes máximas da doutrina do Pórtico, que ecoa por toda a obra do autor, é *naturam sequi* – ‘viver de acordo com a natureza’. Assim, para atingir a suprema virtude, defendem os estóicos que o homem deve submeter-se à lei da natureza que é *lógos* e expressão da vontade divina, na observância de uma ordem cósmica universal. Estabelecem, portanto, uma correlação directa entre razão e natureza, felicidade e moral: agir de forma moralmente aceitável implica adequar as decisões humanas à racionalidade da *lex naturae*. A este propósito, já as considerações das *Naturales Quaestiones* reflectem o amplo fascínio pelos fenómenos meteorológicos e mecanismos cósmicos, fundando a moral no conhecimento da *phýsis*. Com efeito, a sua dramaturgia também não foi estranha a esta influência: entre outras, plasmam ideologicamente o *corpus tragicus* noções como a do cosmos, organismo regulador das *naturales et humanae res*, ou a da estreiteza do vínculo simpatético entre homem e universo. Dilaceradas interiormente, as suas personagens encarnam o conflito *ratio/affectus*, tomando decisões que resultam em comportamentos desviantes, que as afastam inevitavelmente da *tranquillitas animi*. *Exemplum* negativo, essa conduta irracional perturba e subverte as leis naturais – *natura uersa est*.

Pretende-se, pois, com este estudo apresentar uma reflexão crítica sobre a conceptualização da natureza como elemento fundamental na construção dramática senequiana, partindo de um *corpus* de oito tragédias do autor. Conceito polissémico e multifacetado, a *natura* ganha inestimável valor ideológico, metafórico e plástico na produção teatral do poeta-filósofo, assumindo diferentes manifestações, como a cosmológica, fisiológica, toponímica ou ética. Na primeira parte do nosso estudo, recuperamos a teorização sobre a *phýsis* como fundamento do sistema filosófico estóico, destacando os mais significativos princípios cosmológicos e morais, imprescindíveis para a compreensão da *natura* trágica. Procuramos, depois, num segundo momento, centrar a análise na especificidade da estética dramática senequiana, designadamente na forte correlação entre palavra e imagem no desenho de espaços e ambientes naturais. Para esse efeito, invocamos valiosos contributos de áreas diversas como a Estética, Fenomenologia, Filosofia, Retórica e Literatura. Enfatiza-se a evolução da ideia de Belo, o sentimento de grandiosidade ‘sublime’ da natureza e a fusão do estado de alma

do sujeito-poético com a paisagem. Sublinhamos ainda a questão dos riscos pedagógicos inerentes ao emprego do ‘grotesco’ e do ‘excesso’ na fruição estética e moral da obra artística. À luz dos anteriores pressupostos, a terceira parte da pesquisa centra-se com pormenor na participação da natureza no drama senequiano. Apresentamos uma selecção crítica de excertos do *corpus* dramático, cuja análise estilístico-semântica se organiza em torno de cinco grandes temas: o fogo e a expressão do *affectus*; a imagem marítima, e a tempestade como mecanismo ecfrástico; a metáfora animal no delineamento físico, comportamental e moral das figuras; a desordem cósmica como projecção do caos humano e social; o *locus horrendus*, espaço de tirania e horror, e a intrusão dos *inferna* no mundo dos vivos.

O nosso estudo procura, portanto, demonstrar que o visualismo pictórico e a dimensão *animata* da *natura* trágica se revela uma peça-chave na tragédia do Cordubense, do ponto de vista estrutural, ideológico e dramático. De facto, o mundo natural participa activamente no desenvolvimento dos dramas: contribui para o delineamento de paisagens e espaços e para a composição dos caracteres humanos, em especial nos processos de metamorfose de homens em *monstra*. Sensível, reactiva e animizada, a natureza senequiana corrobora o inquebrável pacto entre macro e microcosmos, o ‘nó sagrado’ de que falava Marco Aurélio. A par da prosa, o drama senequiano apresenta-se como admirável instrumento pedagógico de parénesis estóica. Por meio dos *mythoi*, Séneca procura advertir para a imprescindibilidade da rejeição dos *vitia*, a fim de conciliar as acções humanas com o pressuposto exclusivo do homem, a *perfecta ratio*. Na verdade, a moralidade imanente à *natura* serve de elo estético e ético entre os vários dramas: o *summum bonum* cumpre-se no *naturam sequi*.

Abstract

Stoic philosophy shaped Seneca's thought, as a diligent tool for teaching *uirtus*. One of the most important *Stoa's* aphorisms echoing through Seneca's entire work is *naturam sequi* – 'living according to nature'. Thus, in order to accomplish the supreme virtue, the Stoics claim that man should conform to nature's law – *lógos* and expression of divine will – complying with a cosmic and universal order. They establish therefore a plain correlation between reason and nature, happiness and morals: behaving in a morally acceptable way implies matching human decisions with *lex naturae's* rationality. In this regard, *Naturales Quaestiones'* explanations mirror Seneca's profound fascination with Physics, meteorological phenomena and cosmic events, basing morals on the knowledge of *phýsis*. In fact, Seneca's drama embraces likewise this relevant influence: among other aspects, the perception of cosmos as a regulatory body of *naturales et humanae res* or the narrowness of the *sympatheia* between man and universe shape Senecan *corpus tragicus*. Emotionally torn, his characters embody the *ratio/ affectus* conflict, making decisions causing deviant behaviors, which inevitably depart them from *tranquillitas animi*. This irrational pattern, understood as a negative *exemplum*, disturbs and subverts natural laws – *natura uersa est*.

This thesis aims to offer a critical analysis on nature as a foundational element in Senecan dramatic work, based on a *corpus* of eight plays. Presenting it as a polysemic and versatile notion, the roman poet-philosopher brings *natura* to an ideological, metaphorical and plastic level, adopting different approaches such as cosmological, physiological, toponymic or ethical.

In the opening chapter of our essay, we review the theorization on *phýsis* as a key concept for the Stoic philosophical system, stressing the most significant cosmological and moral principles, crucial for understanding tragic *natura*. The second part of our research focuses on the distinctiveness of Seneca's dramatic aesthetics, mainly the strong correlation between *word* and visual *depiction* in the design of natural atmospheres and settings in his dramas. For this purpose, we rely on valuable contributions from different fields of knowledge such as Aesthetics, Phenomenology, Philosophy, Rhetoric and Literature. Among other aspects, we emphasize the evolution of the theory of Beauty, the grandeur of the "sublime" in nature and the merger of the poet's state of mind with the landscape. In addition, we address the issue of the inherent risks in the use of 'grotesque' or 'excess' in the aesthetic and ethical enjoyment of the

artistic work. Considering the previous assumptions, the third part of the study focuses in detail on the participation of nature in Seneca's plays. Based on a critical selection of excerpts, we present a semantic and stylistic analysis, which we organize around five key ideas: fire and the expression of *affectus*; the nautical imagery and the storm as an ecphrastic technique; the metaphor from the animal world and the development of character design – physical, behavioral and ethical; cosmic disorder as projection of human and social chaos; the *locus horrendus*, space of tyranny and horror, and the interference of the *inferna* in the world of the living.

Our study aims therefore to demonstrate that the pictorial and *animato* visualism of the tragic *natura* is a key element in Senecan tragedy, from a structural, ideological and dramaturgical point of view. In fact, the natural world plays an active role in the development of plots: it cooperates in the sketching of spaces, landscapes and human *ethe*, namely in processes of metamorphosis from men into *monstra*. Sensitive, reactive and humanized, nature supports the unbreakable bond between macro and microcosm, the Marcus Aurelius' "sacred knot". Alongside his philosophical prose, Senecan drama emerges as a remarkable pedagogical tool for Stoic paraenesis. The *mythoi* urge the audience to discard *uitia* and to match human action with the exclusive human asset, the *perfecta ratio*. After all, the inherent morality of nature acts as an aesthetic and ethical liaison between the plays: the *summum bonum* fulfills itself in *naturam sequi*.

Prefácio

A minha paixão por Sêneca poeta-filósofo vem já de alguns anos. Teve o seu início nas aulas de Literatura Latina, com o estudo do *corpus* filosófico e trágico do autor, guiado pela sábia mão da professora Doutora Nair Castro Soares.

Desde logo me fascinou a originalidade de um drama que, ao pôr em cena o espectáculo do homem, *deinós*, na sua natureza simultaneamente admirável e monstruosa, reflecte sobre a essência da condição humana. Além disso, impressionou-me o modo como o homem que foi preceptor e ministro de Nero – e que São Jerónimo acreditava ter-se correspondido com São Paulo – se propôs articular e conciliar filosofia, retórica, literatura e política, numa empresa verdadeiramente ambiciosa. Da convivência com sábios e monstros, nasce uma ampla obra de inquestionável actualidade. Aliás, a bibliografia não pára de fluir, a cada ano que passa, atestando de forma cabal não só o continuado interesse pelos seus *opera* como a inesgotável riqueza, complexidade e intemporalidade do seu pensamento.

Foi assim, portanto, que já arrebatada pelo génio senequiano, com agrado e entusiasmo acolhi o repto da Professora Doutora Nair Castro Soares: o de, no âmbito da dissertação de mestrado, tratar o tema da representação estético-dramática do conceito de *natura* no drama dos Atridas, nomeadamente nas peças *Troades* e *Thyestes*¹. Interessava-me sobretudo compreender o papel determinante que este elemento basilar da teorização estóica, cosmológica e moral, desempenhava na construção ideológica dos seus dramas e na análise dos caracteres.

Perante o vasto domínio de conceptualizações estético-filosóficas com que deparámos, impossível se tornou concluir, nessa altura, um estudo completo sobre o tema, e aplicado a todo o *corpus* dramático – dados os limites impostos pelas circunstâncias peculiares da dissertação.

Nesse sentido, decidimos retomar a investigação que iniciámos, propondo com o presente trabalho estender essa reflexão às restantes peças. Procuramos demonstrar o domínio da dinâmica do micro-macrocosmos nos *mythoi*, que se consubstancia designadamente na projecção do espaço psicológico das personagens nas paisagens físicas e nos reflexos da natureza face aos comportamentos humanos desviantes.

Chegado o momento da sua conclusão, cumpre-me deixar uma nota de agradecimento a todos quantos contribuíram para que este trabalho viesse a lume. À

¹ *Paisagens naturais e paisagens da alma no drama senequiano: Troades e Thyestes. Classica Digitalia Universitatis Conimbrigensis* (2009). (<http://hdl.handle.net/123456789/31>).

Professora Doutora Nair dirijo as primeiras palavras, pois, no decurso destes anos, a sua amizade, generosidade e rigor científico na orientação foram determinantes na prossecução deste projecto.

Agradeço a todos os docentes do Instituto de Estudos Clássicos com quem tive o privilégio de contactar ao longo do meu percurso, desde os anos de licenciatura ao doutoramento, e cujos sábios ensinamentos também enriqueceram este estudo. Uma palavra de estima à Doutora Maria do Céu Fialho, que, como Coordenadora do CECH (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos), me acolheu, num primeiro momento, como bolsista de iniciação à investigação e posteriormente como membro colaborador do Centro; e um agradecimento ao Doutor Delfim Leão, então Director do Instituto de Estudos Clássicos, pelo apoio nessa incursão pela investigação.

Dedico também uma palavra de especial agradecimento à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, que, por meio da atribuição de uma bolsa de investigação, foi fundamental para a concretização deste trabalho. Não esqueço igualmente a colaboração, nomeadamente no acesso ao acervo bibliográfico, de instituições como a Biblioteca do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, a Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Biblioteca Nacional.

Agradeço ainda à minha família e amigos as muitas palavras de incentivo que me deram.

Reservo os meus agradecimentos finais àqueles a quem dedico este trabalho: aos meus Pais e ao Rui, que estiveram sempre ao meu lado, sobretudo nas horas mais desinspiradas desta longa jornada.

Nota prévia

Para as citações das tragédias de Séneca, seguimos a edição de Otto Zwierlein (1986), e para as das *Epistulae*, a de Gummere (1970-1979).

As abreviaturas usadas para autores e obras gregas são as de Liddell & Scott (1996), *A Greek-english Lexicon*; para obras e autores latinos, servimo-nos das abreviaturas de Glare (1992), *Oxford Latin Dictionary*.

Para as obras de Séneca em prosa que não constam deste último dicionário, designadamente os *Dialogi*, adoptamos as seguintes abreviaturas:

<i>De Breuitate Vitae</i>	<i>Breu.</i>
<i>De Constantia Sapientis</i>	<i>Const.</i>
<i>De Ira</i>	<i>Ira</i>
<i>Consolatio ad Heluiam Matrem</i>	<i>Helu.</i>
<i>Consolatione ad Marciam</i>	<i>Marc.</i>
<i>Consolatione ad Polybium</i>	<i>Polyb.</i>
<i>De Otio</i>	<i>Ot.</i>
<i>De Prouidentia</i>	<i>Prou.</i>
<i>De Tranquillitate Animi</i>	<i>Tranq.</i>
<i>De Vita Beata</i>	<i>Vit.</i>

Os periódicos seguem o critério de abreviação de *L'Année Philologique*. Quanto aos que não figuram nesta bibliografia, transcrevem-se integralmente.

Para o *corpus* trágico senequiano, seguimos a tradução portuguesa de José António Segurado e Campos para o *Thyestes*; as de Ricardo Duarte, para *Troades* e *Oedipus*; a de Ana Alexandra Alves de Sousa e Carla Soares, para *Phaedra*; e a de Ana Alexandra

Alves de Sousa, para *Medea*. Quando adoptamos outra lição, essa aparecerá devidamente identificada. Para as restantes peças do *corpus*, as traduções apresentadas são da nossa autoria, salvo indicação em contrário.

Quanto à ortografia, seguimos a antiga grafia da língua portuguesa.

Introdução

O teatro de Séneca, filiado nos ideais do estoicismo², procura demonstrar a correlação directa entre felicidade e moral: agir de forma moralmente aceitável é viver segundo a natureza, *naturam sequi*³. Desta feita, para alcançar a *uirtus*, o homem deve submeter-se à natureza que é *Lógos* e Razão bem como expressão da vontade de Deus ou da Providência, na observância de uma ordem cósmica universal.

Assim, o caminho para o *summum bonum* trilha-se pela repressão dos desejos, pelo domínio dos medos, pela tomada de decisões adequadas, e pela equidade – instrumentos ascéticos que correspondem às virtudes activas estóicas, de que são herdeiras as virtudes cardeais do Cristianismo: temperança (*temperantia*), coragem (*fortitudo*), prudência (*prudentia*) e justiça (*iustitia*)⁴.

Frente ao mundo epicurista, deixado ao acaso, ao poder da *tykhê*, os estóicos fazem de Deus a própria alma do mundo⁵, e concebem um destino que não pune em nome de uma culpa original a ser expiada. Aliás, como afirma Jean Brun, «com o estoicismo, o destino cessa de ser uma expressão exclusivamente trágica, ou uma força essencialmente extramundana, para se tornar uma realidade natural, ética e teológica que se inscreve na estrutura do mundo, na vida que anima o universo e os seres.»⁶ Nessa

² Séneca baseia-se nas concepções e teorias do estoicismo mais antigo. Vide Grimal (1985) 1969: «[...] il se rattache, consciemment, au plus ancien Portique, il en accepte les thèses dans toute leur rigueur et condamne les adoucissements doctrinaux, aussi bien que les excès d'abstraction [...], tout ce qui risque d'affaiblir l'efficace de la morale stoïcienne dans la vie réellement vécue». Por sua vez, Schiesaro (2003) 252 rejeita a tese da tragédia senequiana como sistemática refutação das posições filosóficas defendidas na prosa, e reconhece a ambivalência perniciosa de que se reveste a escolha da poesia. Uscatescu (1967) 109 partilha desta ideia e defende a originalidade dramática do autor. Encontra diferenças fundamentais entre os escritos filosóficos e o seu drama, daí não se poder apelidar de teatro filosófico nem de ideias. Salienta ainda que a obra senequiana é exemplo acabado de “bipolaridade criativa”: onde a sua filosofia é ponderação e mesura, a tragédia é vigor e explosão (cf. 111).

³ Vide Sen. *Ep.* 5.4, 122.5.

⁴ Cf. *Ep.* 120.11. A tradição estóica recolhe a enumeração clássica herdada de Platão, e que será igualmente aceite pelo Cristianismo. Esta catalogação foi bem acolhida pelos Romanos, pois encontra eco no seu código de valores, que integrava as qualidades de valor, clemência, justiça e *pietas*. Vide também *SVF* 1.200; 3.262; Cic. *Off.* 1.5.

⁵ De entre os filósofos estóicos, Séneca terá sido daqueles que mais atenção dedicaram à noção de Deus como princípio consciente e inteligente regulador de todas as coisas, providência, com quem a alma humana comunica, porque vive dentro de si. Cf. *Ep.* 41.2: *Prope est a te deus, tecum est, intus est. Ita dico, Lucili: sacer intra nos spiritus sedet, malorum bonorumque nostrorum observator et custos. Hic a nobis tractatus est, ita nos ipse tractat. Bonus uero uir sine deo nemo est; an potest aliquis supra fortunam nisi ab illo adiutus exurgere? Ille dat consilia magnifica et erecta.* ‘A divindade está perto de ti, está contigo, está dentro de ti! É verdade, Lucílio, dentro de nós reside um espírito divino que observa e rege os nossos actos, bons e maus; e conforme for por nós tratado assim ele próprio nos trata. Sem a divindade ninguém pode ser um homem de bem; ou será que alguém pode elevar-se acima da fortuna sem auxílio divino? As decisões grandiosas e justas, é a divindade que as inspira.’ Das *Cartas a Lucílio*, seguimos, ao longo do nosso estudo, a tradução portuguesa de Segurado e Campos (1991).

⁶ Brun (1986) 56.

medida, os momentos de infelicidade e inquietação que atormentam a existência humana devem ser suportados sobriamente e interpretados como veículos de fortalecimento e aperfeiçoamento do *ethos*. Pela coragem, serenidade e resistência ao sofrimento se constrói o caminho em direcção à virtude. Segundo a *Stoa* de nada vale contrariar um destino que deve ser seguido, visto que ao fazê-lo, o homem será inevitavelmente arrastado: *ducunt uolentem fata, nolentem trahunt* (*Ep.* 107.11).

Submetido, portanto, a uma ordem racional e cósmica, a liberdade do ser humano assume-se no *modo* como vive e reage aos constrangimentos que a natureza, ou seja, o destino lhe impõe. Sobre-lhe a *uoluntas*, a vontade interior, a conduzi-lo na escolha entre o caminho da *uirtus* e o do *uitium*⁷. Para os estóicos, só é verdadeiramente livre aquele que se submete à *ratio*, conformando a sua vivência à racionalidade da natureza.

O estoicismo, como filosofia de ascese moral, *studium uirtutis*, pressupõe esse esforço contínuo no combate das pulsões contrárias, das paixões e das doenças da alma⁸ que exigem ao homem *remedia* como uma disciplina diária e uma vigilância continuada⁹. Por meio da autocrítica conseguirá ele alcançar a desejada *tranquillitas animi* e tornar-se *sapiens*: *talis est sapientis animus, qualis mundus super lunam; semper illic serenum est* (*Ep.* 59.16)¹⁰.

O homem de Séneca faz, pois, uso do livre arbítrio, concedido pela própria Divindade, e o bem ou o mal que lhe sobrevém resultará do correcto ou inadequado uso do pressuposto racional da *uoluntas* no alheamento das paixões. O drama do Cordubense explora a polifonia da natureza humana, pela composição de caracteres excessivos de grande densidade psicológica, dominados pelo *furor*, inspirados também por uma vivência pessoal do poeta-filósofo¹¹.

⁷ Cf. *Ep.* 80.4: *Quid tibi opus est, ut sis bonus? Velle.* ‘Para seres um homem de bem só precisas de uma coisa: a vontade.’ Sobre este conceito, *uide* Segurado e Campos (1997).

⁸ O Cordubense distingue as “doenças da alma” (*morbi animi*) das “paixões” (*adfectus*): quando os súbitos impulsos da alma (as paixões) se tornam frequentes e não se refreiam, podem degenerar em vícios (*uitia*) profundos e violentos (como a avareza ou a ambição) que ocupam a alma com tal violência que se convertem em enfermidades crónicas – as doenças da alma. Em boa verdade, os *animi morbi* são nada mais do que juízos de valor que persistem no erro (*iudicium in pravo pertinax*). Cf. *Ep.* 75.11-12.

⁹ *Vide* Sen. *Ira.* 2. 2.3: «Nada existe de tão difícil e árduo que a mente humana não seja capaz de superar, a que não seja capaz de habituar-se por uma assídua meditação, nem há paixões tão violentas e autónomas que não possam ser sujeitadas pela autodisciplina.» Tradução de Segurado e Campos (1997) 88.

¹⁰ ‘A alma do sábio é semelhante à do mundo supralunar: uma perpétua serenidade.’ Cf. *Ep.* 75.8-15, sobre as 3 classes dos estudiosos da filosofia vs. estoicismo antigo: homens divididos em sábios (*sapientes*) e não sábios (*stulti; insipientes*).

¹¹ Giancotti (1953) 159: «La truculenza, l’efferatezza, l’atrocità, la morbosità, in una parola il *furor* di certi personaggi di Séneca richiama le passioni furenti ed atroci da cui quei personaggi storici furono caratterizzati.»

Entre tantas outras, figuras como Medeia, Hércules, Édipo, Agamémnon, Atreu, ou Fedra, integrantes de um imaginário colectivo tradicional, serviam perfeitamente o propósito pedagógico e de edificação moral estóica de Séneca. Autênticas personagens-símbolo, assumem-se como ilustrações, *exempla* do que deve ou não ser o comportamento humano¹²: Atreu, ‘titã do mal’¹³, representa o domínio do ódio e da perversidade; Ulisses, por seu lado, é a encarnação do poder corruptivo e da ambição conducentes ao erro; o jovem Astíanax, figura muda que personifica o modelo do *sapiens*, destaca-se pela coragem na aceitação resignada do *fatum*; por outro, Fedra é o retrato do amor desenfreado e despudorado que leva à loucura; e Medeia, o da desmesura do ciúme e do desejo de vingança.

Baseando-se no pressuposto pedagógico do exemplo negativo, Séneca procurava demonstrar a vulnerabilidade humana perante as voltas da Fortuna¹⁴, ao servir-se de figuras mitológicas que, não sendo marionetas ao serviço da *Stoa*, materializam alguns dos seus *praecepta*. Segundo Giacotti, encarnam metaforicamente a luta entre *Lógos* e *Affectus*, binómio ideológico que se estabelece como *leitmotiv* do *corpus* trágico senequiano¹⁵.

Os longos monólogos de análise introspectiva destas personagens – proferidos como se estivessem isoladas de tudo, aparentando, assim, uma grave falha comunicacional entre si e o mundo¹⁶ – funcionam como um admirável expediente dramático que permite ao espectador conhecer a interioridade que as dilacera, potenciando a intensidade do *páthos* visual desse dilema interno¹⁷. Os solilóquios são uma materialização cénica da angústia pela busca do caminho da clarividência e da moralidade, confissões que colaboram na caracterização destes heróis¹⁸ que se distinguem pela solidão emocional.

Da análise atenta ao drama senequiano, facilmente se reconhece o desvio intencional da norma aristotélica que dita o argumento como alma da tragédia, na

¹² Séneca considera o *exemplum* como forma estilística e conceptual privilegiada de comunicação da mensagem estóica. O carácter conciso e de brevidade do mesmo torna-se mais eficaz do que a larga explanação dos *praecepta*. Cf. *Ep.* 6.5: *Longum iter est per praecepta, breue et efficax per exemplum*. ‘...a via através de conselhos é longa, através de exemplos é curta e eficaz.’ Vide Pimentel (1987) 257.

¹³ Expressão de U. Knoche apud Oliveira (1999) 51.

¹⁴ Cf. Oliveira (1999) 51.

¹⁵ Cf. Giacotti (1953) 55.

¹⁶ Kennedy (1972) 467.

¹⁷ Grimal (1964) 9: «On comprend mieux ainsi pourquoi les personnages centraux des tragédies de Sénèque se complaisent si volontiers dans d’interminables monologues: c’est qu’ils essaient de se définir eux-mêmes. Ils se cherchent: ce sont leurs «aveux» au cours de la torture.»

¹⁸ O *sapiens*, apesar de ser o herói da filosofia estóica, não participa da tragédia senequiana, pelo menos em nome próprio. As personagens do Cordubense são heróicas não pela humanidade que transportam, mas pela sua excepcionalidade, marginalidade e subjectividade. Cf. Hook (2000) 54-56.

medida em que a acção física se reduz à sua expressão mais elementar¹⁹. O poeta-filósofo prioriza o tratamento psicológico dos caracteres, com especial ênfase nos femininos²⁰, que não escamoteiam a sua essência moral, revelada, aliás, a partir do início do drama. Além disso, o vocabulário da interioridade²¹ que enforma a sua prática discursiva torna imediatamente perceptíveis as suas reais motivações e intuítos: elas são aquilo que dizem, a sua própria retórica²².

Neste drama, a crise dos *affectus* está presente desde o prólogo, momento estrutural que, apesar de ser um desenvolvimento das técnicas do congénere euripidiano²³, é, do ponto de vista da sua função na composição dramática, verdadeiramente inovador.

Assim, frente ao carácter expositivo do prólogo grego, dirigido directamente ao público, e profícuo em didascálias e precisões espaço-temporais, Séneca apresenta momentos inaugurais das peças mais abstractos e de natureza introspectiva²⁴.

Mais do que facultar os antecedentes da intriga, o prólogo senequiano procura instalar e cimentar o ambiente psicológico vigente e, acima de tudo, antecipar, de forma elíptica, toda a acção do drama²⁵. Abandona, de certo modo, a sua função tradicionalmente introdutória, para se assumir como uma espécie de microcosmos da peça²⁶. Estabelece o tom predominante, a paixão que sobressairá ao longo da intriga²⁷, e

¹⁹ Arist. *Po.* 6.1450 a. Dos seis elementos que constituem a tragédia – fábula, caracteres, locução, reflexão, espectáculo e música – a fábula é, segundo o filósofo, o elemento que tem precedência sobre os demais. *Vide*, porém, a tese de Rosenmeyer (1989) 187: «One line of criticism has explained the poverty of the action by arguing that Stoicism values the will more than the deed, hence Senecan drama favors analysis of mental operations over action and a substantial plot line. This seems to be mistaken. Greek drama and Senecan drama do not really differ in this respect. Both of them emphasize motivation, intention, value judgement, the proclamation of a human commitment. In both traditions, action, the performance of deeds and their consequences, is kept at arm's length from the center of the stage and is largely narrated rather than staged. What makes Senecan tragedy so special, and so slow, is not the focus on the human will but the evaluation of the pressure of the environment upon that will.»

²⁰ A título de exemplo, Hécuba, Andrómaca e Políxena em *Troades*; Jocasta e Antígona em *Phoenissae*; Clitemnestra em *Agamemnon*; ou, Medeia e Fedra nas tragédias homónimas.

²¹ Sobre o estilo senequiano ao serviço da doutrina, nomeadamente a linguagem da interioridade e da predicação, *vide* Traina (1995).

²² *Vide* Hook (2000) *maxime* 54-56.

²³ Cf. Mendell (1968) 82.

²⁴ Mazzoli (1998) 121.

²⁵ Segurado e Campos (1996) 28 observa que a acção nos chega «de uma forma velada, em esboço, por acumulação de imagens sinistras que, conquanto mencionando os pormenores de uma forma diluída, traçam de imediato o ambiente que envolve personagens e acção.»

²⁶ Tarrant (1985) 85.

²⁷ Dupont (1995) 125-128: o autor afirma que as duas principais paixões dos prólogos são o *dolor* e o *furor*, que nascem de uma hipertrofia da tristeza e da cólera. Começar uma peça a partir de uma ou de outra é como escolher uma abertura musical, seleccionando um tom geral. Por isso, podemos afirmar que existem “tragédias de *furor*” (*Thyestes*) e “tragédias de *dolor*” (*Troades*, *Medea*), o que não equivale a dizer que essa paixão seja exclusiva de uma ou de outra peça; o que sucede é que existe uma cor predominante, uma tonalidade que sobressai.

é fundamental na criação do suspense dramático, determinado agora não tanto por uma incerteza criada na mente do espectador, mas pela antevisão do sentimento de catástrofe²⁸. Não raras vezes este jogo de sinais prolépticos encontra eco no epílogo, no estabelecimento de uma relação semântico-estrutural do tipo *ring-composition*²⁹.

No que diz respeito à classificação do drama de Séneca, recuperamos a interessante leitura, perfilhada por José António Segurado e Campos, de que o teatro senequiano poderia considerar-se um remoto antepassado do teatro épico de Bertolt Brecht³⁰.

O dramaturgo alemão entendia que as obras épicas podiam ser dramáticas e vice-versa, na medida em que podia coexistir uma “forma épica” e outra “dramática”³¹. Nesse quadro, poderia o autor escolher destacar a via do sentimento (forma dramática) ou a da razão (forma épica). É, pois, dentro deste quadro que se pretende integrar a tragediografia senequiana, numa clara contestação da separação entre drama e épica preconizada por Aristóteles³². Apesar da identificação com a estética do Estagirita³³, uma vez que Séneca não poderia ser estranho a essa teorização, a sua poética é paradoxalmente não-aristotélica, porque é monstruosa, e se afasta da preceptiva clássica. E, nesse sentido, o teatro que nos apresenta é anti-mimético³⁴.

Assim, à luz da teoria brechtiana, a catarse aristotélica não acontece no drama do Cordubense, dando lugar à *Verfremdungseffekt* (ou *V-Effekt*), que designa o efeito de

²⁸ Mendell (1968) 66-81 afirma que o prólogo senequiano cria sempre uma atmosfera de terror e distingue dois tipos: um que é apresentado por uma personagem que intervirá posteriormente na acção; o segundo, que apresenta uma motivação externa sobrenatural. Todos visam instaurar a aura ideal para que os espectadores possam apreciar os relatos dos horrores. Este desenvolvimento do prólogo euripídiano é, segundo o autor, uma influência da retórica romana e da importância que esta desempenhava nos “estudos superiores” desde a República. Acrescenta ainda em 82: «Its truly Roman contribution lies rather in its function of setting the tone for the play, a tone of revengful fury, defiance, despair, or sheer unadulterated horror.»

²⁹ Mazzoli (1998) 129-131.

³⁰ Segurado e Campos (1999) 15. Neste artigo, o autor apoia-se em Bertolt Brecht e na sua concepção de teatro para justificar o carácter *avant la lettre* da tragediografia senequiana. Utilizando o conceito de *influência*, ao jeito de Harold Bloom (1991), demonstra como a obra de um autor mais recente pode influenciar o modo como de leitura de obras de autores mais antigos, neste caso, partindo de Brecht, nascido em finais do século XIX, para compreender um Séneca do século I d.C. A este propósito uide Ferreira (2008).

³¹ Brecht *apud* Segurado e Campos (1999) 16.

³² Arist. *Po.* 5.1449b 11-16, 26-27; *Po.* 23-24 e 26.

³³ Cf. Staley (2009) 113. O autor defende que, apesar da evidência das incompatibilidades estéticas, a base da poética senequiana deriva, em última análise, da aristotélica, por duas ordens de razões: primeiramente, porque para Séneca as imagens não são meras imitações do real, mas metáforas credíveis e persuasivas; por outro, o Cordubense considera que o impacto emocional pode ser benéfico se a tragédia fizer uso das emoções com vista ao esclarecimento, clarificação e modelação dos juízos racionais do público. Para os estóicos, o drama não se opunha, assim, ao estudo filosófico; aliás, aquele revela-se o instrumento ideal para retratar as vidas antitéticas à filosofia. *Vide* Arist. *Po.* 4.1448b.

³⁴ *Vide* Segurado e Campos (1999); Ferreira (2011^a) 145-8.

estranhamento e distanciamento que se procura provocar no espectador, em oposição à *mimesis biou* subjacente à percepção dramática aristotélica³⁵. Pela hipérbole visual e verbal se procura gerar o repúdio, suscitar a reprovação de quem assiste. O intuito do autor não é o de intensificar os laços entre o espectador e a personagem, mas sim o de assegurar que essa ligação, essa identificação não se cumpre³⁶, cultivando espectadores conscientes de que o que presenciam se trata de teatro e não da realidade; o drama não deve ser sentido como algo real nem natural. A sua função primária é a de despertar o público como ser social, conduzindo ao questionamento, e estimulando o juízo crítico sobre o que provoca o dito *estranhamento*.

As notas filosóficas que amiúde Séneca vai imprimindo – presentes na voz dos protagonistas, mas igualmente na das personagens auxiliares e nas intervenções corais – engrandece a reflexão sobre a problemática da (não) coincidência entre *conhecer* e *agir*, que as suas personagens encarnam de modo tão expressivo. No *Górgias*, Platão resolvia a questão, defendendo a harmonia intrínseca entre a teoria e a prática: ora, se todos desejam o bem para si mesmos, o erro intencional seria uma noção profundamente ilógica e até contraditória na sua génese; daí que, no entender do filósofo grego, todo o erro é causado pela ignorância. Assim, o conhecimento é suficiente para que a virtude esteja presente³⁷.

No entanto, Séneca, numa atitude inédita no pensamento clássico, questiona a formulação platónica, e rectifica-a acrescentando um terceiro elemento à equação gnoseológica: a *uoluntas*, faculdade autónoma e independente da razão, distinta do conhecimento, fundamental no processo de extirpação do *uitium*³⁸; só a *vontade* interior pode fazer coincidir o conhecimento com a acção, ou seja, o facto de conhecer não obriga a que opte pelo caminho que a razão reconhece como justo³⁹.

Deste modo, o herói trágico do drama do preceptor de Nero recebe um tratamento inovador, e surge como um homem portador de falhas moralmente graves. E, nessa medida, a catástrofe que o atinge é plenamente justificada pelas decisões que toma deliberada e individualmente – contrariamente à concepção aristotélica da catástrofe ilegítima aos olhos do espectador, porque motivada por um erro, pela *hamartía*⁴⁰.

³⁵ Segurado e Campos (1999).

³⁶ Vide Epict. *Disc.* 1.28.31-33.

³⁷ Cf. a famosa máxima de François Rabelais, renomeado escritor francês renascentista, autor dos romances *Pantagruel* e *Gargântua*: «Ignorance est mère de tous les maux.»

³⁸ Vide Segurado e Campos (1997) *passim*.

³⁹ Vide Sen. *Ep.* 34.3, 37.5, 71.36, 80.4, 81.13. Cf. Ov. *Met.* 7.20-1.

⁴⁰ Arist. *Po.* 13.1453a 15-16.

Aceitando-se o desfecho como mais do que merecido, e uma vez que não se produz a identificação empática entre o espectador e o protagonista, o sentimento de compaixão, de que nos fala Aristóteles⁴¹, não é suscitado no público, como sucedia na tragédia ática do século V.

Recuperamos as considerações de Brecht a este propósito: defendia que a catarse aristotélica deslocava o raciocínio crítico por meio de uma tentativa de hipnose e de alienação da consciência, promovendo a passividade do público em relação às coisas do mundo, enquanto a função basilar do teatro reside na provocação do Outro. A sua missão é a de despertar consciências para a transformação, imprescindível e urgente, do quadro vigente de valores sociais. ‘Teatro sem catarse’ assim designou Paratore o drama senequiano, porque era o primeiro do desespero humano a representar fielmente a intensidade da passionalidade que o poeta-filósofo tanto repudiava na sua prosa⁴².

O desenho de personagens sádicas e autocentradas procura demonstrar o instinto universal do *furor*, que se manifesta no desejo por violência e destruição⁴³, e que força o espectador a olhar para o seu âmago e a fazer um auto-exame moral.

Efectivamente o Cordubense não parece empenhar-se na catarse dita aristotélica, como verificámos anteriormente, mas num *páthos* extraordinário que visa provocar uma espécie de choque moral no espectador⁴⁴. Assim, as tragédias cumpriam a sua vocação didáctica e parenética, conjugando a filosofia do Pórtico – tão severa para com as paixões – com a poesia dramática.

É de grande expressividade o arrojo ideológico-estilístico do drama de Séneca. Na verdade, a responsabilidade social da figura do poeta era largamente valorizada pelos estóicos, que, simultaneamente, temiam que aquele se deixasse atrair pela beleza ilusória das falsas aparências, a *dóxa*; e que ao esconderem a *alétheia*, as histórias de deuses e monstros pudessem obnubilar a mente humana, afastando-o de uma recta avaliação. Sem pudores, Séneca assume esses riscos pedagógicos inerentes à arte poética e em especial à especificidade do seu trágico, na medida em que a enérgica

⁴¹ Arist. *Po.* 6. 1449b 24-28.

⁴² Paratore (1957) 69. Sobre o drama de Séneca e a sua representabilidade, *vide* igualmente Paratore (1981).

⁴³ Cf. Sen. *Ep.* 7.3: *Avarior reddeo, ambitiosior, luxuriosior, immo uero crudelior et inhumanior, quia inter homines fui.*

⁴⁴ Bieler *apud* Luque Moreno (1979) I, 37.

representação das paixões poderia reforçar o fascínio por comportamentos extremados⁴⁵, ao invés de despertar a atitude condenatória e de repulsa, que pretendia.

Tanto a doutrina da *Stoa* como a de Epicuro, ambas nascidas em Atenas, foram filosofias morais da natureza que alcançaram grande expressão em Roma e no Ocidente. Representativas de uma mentalidade helenística em que desponta uma preocupação maior com o desenvolvimento prático da interioridade⁴⁶, estas surgem como resposta às dúvidas de cidadãos inquietos com os comportamentos a adoptar por forma a alcançar a felicidade. O indivíduo concentra-se em si e empenha-se na busca pela felicidade individual e pessoal.

Com efeito, a síntese filosófica de Séneca constitui uma proposta ética intemporal: um projecto activo do humanismo para a humanidade. Note-se que uma das características do estoicismo senequiano é o pragmatismo⁴⁷ fundamentado na apologia dos princípios de *uoluntas*, moderação e sobriedade. Assim, além das funções especulativa e contemplativa, o estudo da filosofia tem como fim último a acção: *philosophia autem et contemplativa est et activa* – *Ep.* 95.10. E procura-se, acima de tudo, que as obras vão ao encontro das palavras, ou seja, a concordância entre *uerba* e *res*⁴⁸.

No que diz respeito ao nosso espectro de análise, centramos o nosso estudo nas oito peças do *corpus* que não oferecem dúvidas relativamente à autoria⁴⁹. No entanto,

⁴⁵ Vide *Ep.* 7.2: *Nihil uero tam damnosum bonis moribus quam in aliquo spectaculo desiderare. Tunc enim per uoluptatem facilius uitia subrepunt.* ‘E nada há tão nocivo aos bons costumes como ficar a assistir a algum espectáculo, pois é pela via do prazer que os vícios se nos insinuam mais facilmente.’

⁴⁶ Robin (1948) 376 designou esta atitude de «indifférence spéculative». Se não for útil, se não servir à acção, de nada vale o conhecimento.

⁴⁷ Cf. *Ep.* 75.7: *non est beatus, qui scit illa, sed qui facit.* ‘Para ser feliz não basta conhecer a teoria, há que pô-la em prática.’

⁴⁸ Vide *Ep.* 34.4, 75.4, 108.35, 108.38.

⁴⁹ A par da questão autoral, existe igualmente uma enorme incerteza em torno da datação destas composições. Há estudiosos que os remetem para o período de exílio na ilha de Córsega (41-49 d.C.) e para os últimos anos da vida do filósofo-poeta. Outros, porém, já distribuem as peças por um período mais alargado, desde os anos 30 a 65, à semelhança das obras em prosa. Com base em estudos estilísticos e métricos, estabeleceu-se uma cronologia que posiciona o drama de *Thyestes* entre as últimas peças, *Medea* numa fase intermédia, e *Phaedra* entre as primeiras composições. A saber, I *Agamemnon*, *Phaedra*, *Oedipus*; II *Medea*, *Troades*, *Hercules furens*; III *Thyestes*. Berthe Marti, estudiosa suíço-americana, defendeu que a produção trágica de Séneca, à semelhança da prosa, visava divulgar a filosofia do Pórtico. Existem duas tradições de manuscritos que fixam os títulos dos dramas senequianos, A e E. Do último, o mais antigo, o *Codex Etruscus siue Laurentianus* 37, 13, *saec.* XI *aut saltem* XII, constam apenas nove dramas, que ocorrem pela seguinte ordem: *Hercules*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedippus*, *Agamemnon*, (sic), *Thyestes*, e *Hercules*. Por outro lado, o manuscrito A, *Archetypus deterioris lectionis*, apresenta dez, pela seguinte ordem: *Hercules furens*, *Thyestes*, *Thebais*, *Hippolytus*, *Oedipus*, *Troas*, *Medea*, *Agamemnon*, *Octauia*, *Hercules Oetaeus*. Segundo a autora, das duas tradições de manuscritos, o *Codex Etruscus* preserva a ordem pela qual o filósofo gostaria que fossem lidos. Para Marti, a sequência é inaugurada e encerrada pelo mito de Hércules, o herói estóico, e pode dividir-se internamente em 3 ciclos, distintos: *Troades* e *Phoenissae*, apelidadas a partir dos coros, que se centram nos problemas da vida, na morte e a função do destino; os dramas *Medea* e *Phaedra* recebem os títulos

sempre que consideramos oportuno e relevante do ponto de vista do comentário estético-dramático, incluímos referências pontuais aos dramas cuja autoria tem sido objecto de maior controvérsia: *Hercules Oetaeus*⁵⁰ e *Octavia*⁵¹.

Quanto a *Phoenissae*⁵², alguns estudiosos atribuem a sua autoria a Séneca e outros tantos questionam a sua autenticidade. Mais consensual parece ser, porém, a aceitação da sua natureza fragmentária: apresenta duas cenas isoladas da saga dos Labdácidas e a ausência de odes corais, o que leva a que se considere incompleta⁵³.

Conceito multifacetado, a natureza trágica, filiada nos ensinamentos estoicos, ao assumir manifestações variadas, ganha inestimável valor estético e plástico na produção teatral de Séneca: «Senecan drama is the beneficiary of a new cosmology, of a new way of looking at the world and its parts and the manner of the interaction of these parts.»⁵⁴

das protagonistas e funcionam como um tratado sobre as paixões humanas (sobretudo o amor-*furor*); o último dos ciclos inclui as peças sobre os heróis *Agamemnon*, *Oedipus* e *Thyestes*, que reflectem sobre as questões do livre-arbítrio, do erro e do castigo. Vide Martí (1945) 220-1.

⁵⁰ A autoria de *Hercules Oetaeus* tem sido posta em causa, considerando-se incerta. Actualmente é opinião corrente que a peça terá sido escrita por um imitador que seguiu muito de perto as tragédias de Séneca ou por um discípulo do filósofo, em momento posterior à sua morte. Autores como Boyle (2006) 222-3 defendem que as características distintivas e “especiais” da peça comprometem a possibilidade de ter sido o ministro de Nero a escrevê-la, pois o estilo poético afasta-se dos demais dramas: «The play is almost twice as long as Seneca’s *Agamemnon*, *Oedipus* and *Medea* (1996 lines as against 1012, 1061 and 1027 respectively), and 50 per cent longer than the longest of the ‘eight’, *Hercules Furens* (1344). It lacks the tension and tensility of a Senecan play. Its long acts, repetitive speeches and motifs, flaccid choral odes, lack of intellectual substance of psychological focus, and of dramatic logic and energy join with its *cento*-like, often incoherent assemblage of Senecan phrases and motifs to indicate an author other than Seneca. [...] it has nothing of the rich literary and allusive texture of a Senecan play. [...] But the play not only presupposes Senecan tragedy but presupposes an audience favourable to it, and, although undated, is perhaps most likely to have been written shortly after Seneca’s death.» Tietze Larson (1991) 49 destaca, porém, que a clara semelhança entre a figura de Hércules e o ideal estoico do *sapiens*, apesar de não resolver a questão da autoria, foi apontada por alguns dos estudiosos favoráveis à autoria senequiana para fortalecer a sua opinião, demonstrando similaridades evidentes entre as peças genuínas e esta. De facto, é inegável o núcleo estoico da peça, que se traduz em duas linhas temáticas fundamentais tipicamente senequianas: a inteireza estoica de Hércules e o *furor* passional de Dejanira.

⁵¹ Em relação à *Octavia*, drama de temática histórica nacional, exemplar único de tragédia *praetexta* que chegou até aos nossos dias, grande incerteza envolve a sua autoria. Vide Herington (1961). Ainda que alguns críticos defendam uma perspectiva contrária, como é o caso de Segurado e Campos, actualmente prevalece o consenso de que a peça não foi escrita por Séneca. De acordo o autor português (1972^b) *passim*, a tragédia terá sido escrita no ano de 65, provavelmente antes da conjura de Pisão e da morte do *princeps*, que granjeava, assim, o verdadeiro estatuto “teatral”, como sempre lhe aprovou em vida. Aceita, desse modo, que tenha sido Séneca a escrever a tragédia, porque até então os argumentos evocados não demonstravam inequivocamente o contrário. Factores como a existência de anacronismos, designadamente alusões concretas ao final e morte de Nero em 68, tendo Séneca morrido no ano de 65; o facto de Séneca ser personagem na peça, ou ainda uma atípica pobreza lexical e retórica levam a que alguns autores recusem a autoria senequiana. Sobre a autenticidade e cronologia das tragédias, vide Ferreira (2011^a) 45-54.

⁵² As fontes que terão inspirado a peça terão sido várias: *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, de Sófocles; *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo; as *Fenícias* de Eurípides; e o próprio *Oedipus* do autor. *Phoenissae* é o título da obra na tradição E; a recensão A apresenta-a com o nome de *Thebais*.

⁵³ Vide Ferreira (2011^a) 52-53.

⁵⁴ Rosenmeyer (1989) 94.

Pretendemos com o nosso estudo analisar o seu papel imperativo na construção dramática em função dos distintos matizes ideológicos e semânticos: *natura* cosmológica, fisiológica, toponímica e ética. Esta abandona o seu estatuto tradicional, mais secundarizado, para dar lugar a uma colaboração enérgica no desenvolvimento da intriga. O seu carácter *animato* adquire valor simbólico, metafórico e moral, intervindo no desenho dos ambientes naturais, nas intervenções corais e na composição dos caracteres humanos⁵⁵.

Como sabemos, é inegável o fascínio de Séneca pelas ciências, fenómenos físicos e meteorológicos, paixão que verteu de forma profusa no compêndio científico das *Naturales Quaestiones*⁵⁶. Nesta obra, à medida que expõe as suas considerações sobre episódios naturais como a ocorrência de estrelas cadentes, relâmpagos, terramotos ou ventos, tece comentários morais que visam fundamentar a ética no conhecimento da própria natureza. Apoiado na imagética antropomórfica do mundo, defende amiúde que as perturbações de que padece a terra são similares às de que sofre o corpo⁵⁷. Dessa conceptualização orgânica da natureza decorre o florescimento de uma linguagem que atribui funções tipicamente humanas ao mundo, dotado, assim, de sensibilidade, desejos e vontades⁵⁸.

Como vemos, a doutrina do Pórtico – que encontrou no «*ethos* do perfeccionismo»⁵⁹ um instrumento diligente de pedagogia da *uirtus* – modelou todo o pensamento senequiano, desde a física à ética. Porém, Séneca não se considerava detentor de uma verdade absoluta; aliás, a sua preocupação, como filósofo, prendia-se sobretudo com a difusão do conhecimento, daí que sempre se predispusesse a rever e a reformular as suas ideias: *tamdiu descendum est, quamdiu nescias; si prouerbio credimus, quamdiu uiuas*⁶⁰. Essa atitude de permanente assimilação, maturação e

⁵⁵ Rosenmeyer (1989) x: «Stoic natural science is at the heart of Seneca's tragic enterprise.»

⁵⁶ Ainda que a *Naturalis Historia* de Plínio-o-Velho – naturalista romano que considerava Séneca uma autoridade em certas matérias – seja reconhecida como o mais importante compêndio das ciências antigas, dedicado a Tito Flávio e distribuído em trinta e sete volumes, durante a Idade Média, as *Naturales Quaestiones*, organizadas em sete livros, eram o principal manual científico. Apesar de alguma imprecisão técnica e matemática, Plínio é rigoroso na inventariação das fontes que reproduz, enquanto Séneca é mais observador, especulativo e inquisitivo, e mais preocupado em compreender do que em catalogar as afirmações dos outros, sintoma de um homem verdadeiramente curioso e original: *facilius natura intelligitur quam enarratur* (*Ep.* 121.11).

⁵⁷ *Sen. Nat.* 6.14. 1-2: *Corpus nostrum et sanguine irrigatur et spiritu, [...] ita terrae quoque, dum illis positio naturalis est, inconcussae manent; cum aliquid peccatur, tunc uelut aegri corporis motus est [...]*. Encontramos na obra de Séneca um dualismo corpo/alma que lembra o binómio *psychê/sôma* do Fédon platónico: a alma humana, parte do espírito divino, está encarcerada no corpo. Cf. *Ep.* 116: *in corpus humanum pars divini spiritus mersa. Vide Platão, Phd.* 66 b-e, 80b; 79 d-e.

⁵⁸ *Sen. Nat.* 3.7-2; 3.8.

⁵⁹ Expressão de Edelstein (1966) 11.

⁶⁰ *Ep.* 76.3.

atualização dos saberes acaba por ditar a natureza da sua obra: compósita, mas dotada de alma própria e individual, assim como da recolha dos vários néctares obtêm as abelhas o delicioso mel, depois de intenso *labor*⁶¹.

Esse eclectismo⁶² permitia-lhe o aproveitamento daquilo que entendia como válido noutras doutrinas, como assevera em *De Breuitate Vitae* (14.2): *Disputare cum Socrate licet, dubitare cum Carneade, cum Epicuro quiescere, hominis naturam cum Stoicis vincere, cum Cynicis excedere*. Aliás, *Quod uerum est, meum est*, afirmava, advertindo o seu interlocutor de que *quae optima sunt, esse communia* (*Ep.* 12.11)⁶³. Por conseguinte, ao longo da nossa análise, procuraremos estabelecer, sempre que possível, pontes ideológicas e intertextuais entre o trágico e a prosa do autor.

Com este estudo pretendemos apresentar uma reflexão sobre a conceptualização da natureza no drama de Séneca no âmbito da experiência estético- filosófica do poeta-filósofo. Num primeiro momento do trabalho recuperamos a teorização estóica de alguns dos mais significativos princípios cosmológicos e morais subjacentes às noções de *phýsis* e *kósmos*, e imprescindíveis para a compreensão da *natura* trágica do Cordubense.

A segunda parte, por sua vez, centra-se na especificidade da estética dramática do autor, designadamente na forte correlação entre palavra e imagem no desenho de ambientes e espaços naturais. De entre os inúmeros conceitos que resgatamos a áreas diversas como a Estética, a Fenomenologia, a Filosofia ou a Literatura, destacamos a evolução semântica da ideia de Belo, o sentimento de grandiosidade ‘sublime’ da natureza, e a fusão do estado de alma do sujeito-poético com a paisagem. À luz destes pressupostos, salientamos ainda a ambivalência do ‘excesso’ e do ‘grotesco na fruição estética e moral da obra poética, e os riscos pedagógicos inerentes, em especial em Séneca.

⁶¹ Cf. *Ep.* 84.10. Séneca retoma a imagem da abelha a recolher o mel em todas as flores, exemplificada no símile lucreciano em *De rerum natura* (Lucr. 3.11-12). Esta *multiplex imitatio* gozará no Renascimento e a partir de Petrarca grande fortuna, *apud* Soares (1999) 178.

⁶² Veja-se a opinião de Mireille Armisen-Marchetti sobre o eclectismo senequiano. Da análise às imagens do autor, a autora (1989) 374-5 conclui que Séneca é inteira e profundamente estóico: «Les images nous disent que ce philosophe est stoïcien, et non point éclectique, au sens péjoratif du terme. Etre éclectique, en effet, ce n'est point tant emprunter à des sources diverses que sacrifier l'exigence de cohérence qui soutient toute recherche philosophique digne de ce nom. C'est, pour obéir aux sollicitations d'un bon sens un peu facile, se satisfaire de solutions partielles, en renonçant à l'effort de synthèse qui fait la difficulté et l'honneur du projet philosophique. C'est, en somme, ne savoir être ni disciple ni fondateur. Sénèque est profondément stoïcien. L'étude des images nous a révélé le soin qui'il met à adapter, à repenser ou à créer une terminologie stoïcienne rigoureuse et non ambiguë. Au-delà de cette question strictement technique, les images enseignent aussi la façon dont Sénèque intègre les concepts stoïciens à son mode intérieur [...]»

⁶³ Vide igualmente. *Ep.* 16.7: *Quicquid bene dictum est ab ullo, meum est*.

Por fim, a última parte incide na análise da presença da *natura animata* na tragediografia do autor. Procuramos, neste terceiro momento da investigação, evidenciar o visualismo pictórico da natureza na construção dramática, patente não só na criação de ambientes como também na caracterização dos *ethe*. Assim, apresentamos uma selecção crítica de passos do *corpus tragicus* cuja exploração estilístico-semântica se organiza *grosso modo* nos seguintes sub-temas: a linguagem do fogo e a expressão do *affectus*; a imagem marítima, e a tempestade como mecanismo ecfrástico; a metáfora animal no delineamento físico, comportamental e moral das personagens; a animização da *natura*, o *mundus inuersus* e a projecção da desordem cósmica na paisagem; o *locus horrendus*, espaço de tirania e horror, e a intrusão da natureza espectral no mundo dos vivos.

Pretendemos demonstrar que a *natura* trágica de Séneca se assume como um importante conceito estrutural, ideológico e dramático. Reage perante os comportamentos humanos, numa demonstração do inquebrável pacto entre macro e microcosmos – o nó sagrado de que falava Marco Aurélio⁶⁴.

Animizada, sensível e reactiva, a natureza participa activamente no desenvolvimento da intriga senequiana, colaborando no delineamento de ambientes e espaços e na composição dos caracteres humanos, em especial nos processos de metamorfose de homens em *monstra*. Uma vez que o *summum bonum* se cumpre no *naturam sequi* – único meio de alcançar a *tranquillitas animi* –, seguir a natureza é, portanto, obedecer às orientações da racionalidade. Nesse sentido, o drama de Séneca, a par da prosa, apresenta-se como admirável instrumento parenético moral, porque promove continuamente o alheamento dos *uitia* e o alinhamento das fronteiras da acção humana com o pressuposto racional, exclusivo do ser humano⁶⁵.

⁶⁴ Aur. *Ad se ipsum*, 7. 9.

⁶⁵ Vide, e.g., *Ep.* 124.23: *Rationale animal es. Quod ergo in te bonum est? Perfecta ratio.*

Parte I

Do cosmos ao caos: da prosa moral à poesia trágica

1.1. A porosidade e pluralidade de um conceito: da *phýsis* grega à *natura* latina

Jules Lachelier, filósofo francês do século XIX, considerava que as palavras de uma língua não são como fichas de jogo, impressas com valores inalteráveis: elas têm uma *phýsis* muito própria⁶⁶.

O uso corrente do vocábulo ‘natureza’ denota a larga abrangência semântica do termo, ao assumir uma série de acepções confortavelmente dispersas por inúmeras áreas significativas e contextuais. No entanto, nem por isso o seu sentido se fixou de forma permanente e imutável; aliás: «nature and the natural are the most porous words in the language; they soak up ideology like a sponge»⁶⁷. O alcance do termo resulta numa construção evolutiva, num mosaico de multiplicidade, e até de ambiguidades. Decorre dessa ideia a posição do fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty, que considera vã a busca pelo sentido do termo, uma vez que este acabou por se tornar ininteligível, fruto de uma história de assimilação de significados⁶⁸.

É nesse sentido que surge o estudo de Pellicer, *Natura: étude sémantique et historique du mot latin*⁶⁹, abordagem ampla e precisa de um termo complexo, e que acolhe valiosos contributos da filosofia, da estilística, da estética literária e igualmente da história das ideias. O autor enceta uma viagem pela língua latina, desde a sua origem até à época imperial, descrevendo as circunstâncias que subjazem ao nascimento, desenvolvimento e maturação da *natura* latina, vocábulo que se foi adaptando às necessidades da cultura e da língua, organismos em permanente mutação: «II n'est pas en latin de terme qui soit susceptible d'une acception plus large que *natura*, puisque, par *natura*, on peut désigner l'ensemble de ce qui existe et même... tout ce qui est possible.»⁷⁰

De acordo com Pellicer, presidiram à evolução do termo os dois sentidos mais antigos de φύσις: 1) «maneira de ser original», de onde «caracteres normais» de

⁶⁶ Lachelier *apud* Lalande (1972) 670.

⁶⁷ Gillian Beer *apud* Rosenmeyer (2000) 100.

⁶⁸ Merleau-Ponty (2000) 3.

⁶⁹ Pellicer (1966).

⁷⁰ Pellicer (1966) 242.

objectos animados ou abstrações, de onde «natureza no geral»; 2) «poder criador presente no universo.»⁷¹ Uma terceira e posterior acepção seria a de «princípio dinâmico individual ou universal»⁷².

Desde o século V que φύσις – instrumento do pensamento geral – integra o léxico filosófico, técnico e retórico. Entretanto, já no início do século I, segundo Pellicer, o termo latino *natura*⁷³ cobria quase totalmente as três linhas de sentido do seu homólogo grego (maneira de ser; natureza universal; e princípio dinâmico)⁷⁴.

Primeiramente, *natura* designa os «caracteres permanentes, íntimos» – em clara oposição a conceitos como *species*, *figura*, *forma* –, daí as acepções de «natureza particular, conjunto de particularidades»⁷⁵, de que derivaram posteriormente as noções de «tendência natural, instinto, composição, substância, estrutura íntima, essência». Além de servir o emprego filosófico de φύσις⁷⁶, *natura* cobre igualmente o termo grego ουσία⁷⁷.

Outro sentido, provavelmente o mais frequente, e partilhado pelo étimo grego, é o de «conjunto da criação», que encontramos na expressão *rerum natura*, a designar «o conjunto das leis físicas e morais» do universo. O termo ultrapassa a própria acepção de *mundus* – equivalente a κόσμος –, ao referenciar a «realidade» *tout court*⁷⁸.

Esta natureza pode também aparecer como «causa criadora universal; princípio de vida; de desenvolvimento, provedor das faculdades e virtudes», e «providência universal», celebrada por estóicos e epicuristas. Neste caso, opõe-se a *casus*, *fors*, *fortuna*, da mesma forma que φύσις é contrária à τέχνη e à τύχη.

Uma terceira acepção, a do «princípio dinâmico individual ou cósmico», que figura sobretudo nos textos de inspiração estóica, remete para uma «força criadora e organizadora omnipresente»⁷⁹ tanto no indivíduo como no universo. Esta é a *razão* que

⁷¹ Vide também Collingwood (1965) 43-8; 80-2.

⁷² Sobre os vários sentidos de *physis*, veja-se Pellicer (1966) 17-35.

⁷³ O autor estabelece ainda a comparação entre o uso específico de *natura* e os seus principais sinónimos (*ingenium*, *habitus*, *status*, *conditio*, *qualitas*, *essentia*, entre outros). Vide Pellicer (1966) 339; 465; 497-8.

⁷⁴ Sobre a distinção dos dois empregos principais de *natura*, ver Pellicer (1966) 77; 337-8. A propósito da primeira acepção, ver cap. III (pp. 79-225); sobre o segundo sentido, capítulo IV (pp. 227-270); sobre a *natura* como causa, ver pp. 271-336.

⁷⁵ Cf. Var. L. 5.1.6: *uerbi natura* = etimologia; Plin. Nat. 15.10.5: *herbarum natura*, ‘história natural das ervas’.

⁷⁶ Cf. *homines natura* em Cícero, *Fin.* 4.16.

⁷⁷ Cf. Cícero, *N.D.* 1.62-63 – *deorum natura*, ‘a essência dos deuses’.

⁷⁸ Vide também Lalande (1972) 667-673. As páginas que o autor dedica à “natureza” apresentam, acompanhadas de exemplos, os inúmeros sentidos específicos que decorrem deste vocábulo. Essas acepções, organiza-as em dois grupos clássicos: «nature d’un être» e «la nature, en général», posteriormente desdobrados nas suas várias possibilidades de significação.

⁷⁹ Pellicer (1966) 295.

anima o mundo de que fala Séneca, quando equipara *natura*, *causa*, *ratio* e *deus*⁸⁰. Além disso, graças à crença da *Stoa* na racionalidade do universo, também os conceitos de *natura* e *fatum* se aproximam.

No seu estudo, Pellicer acrescenta ainda que, além destes sentidos basilares que *grosso modo* atestados pela maioria das línguas antigas e modernas⁸¹, coexistem significações secundárias, de carácter moral e afectivo, decorrentes da subjectividade inerente à interpretação do mundo⁸².

Assim, na esteira do pensamento grego, e à semelhança da φύσις, a *natura* assume-se como princípio de espontaneidade, opondo-se por um lado, à convenção, ao *nómos*; e por outro, à τέχνη, à produção técnico-artística protagonizada pelo homem. Afirma Merleau-Ponty que quando falamos em natureza, nos reportamos sempre a «uma produtividade que não é nossa, embora possamos utilizá-la, ou seja, uma produtividade originária que continua sob as criações artificiais do homem.»⁸³

Apesar do uso bastante comum da *natura* no âmbito de domínios como a Filosofia, a Jurisprudência, a Gramática, a História ou a Retórica, o seu emprego parece ser mais raro na poesia, dado o reduzido poder de evocação decorrente da sua natureza abstracta. E daí a preferência pela mitologia e pela referência às figuras divinas em detrimento da natureza. Além disso, acresce a entrada tardia do termo no léxico literário romano, num momento em que a conservadora linguagem poética se encontrava quase definitivamente fixada. A *natura* abarca, portanto, *latu senso*, a totalidade do que existe, o que comumente se designa por “criação”, bem como o conjunto de todas as coisas ou universo; por outro, designa a natureza pessoal e distintiva de cada ser particular⁸⁴.

Em síntese, a análise de Pellicer conclui que o termo latino substituiu convenientemente o seu congénere grego, ao reproduzir quase todos os sentidos de φύσις, acabando inclusive por traduzir expressões em que o termo nem figurava (e.g., το θεῖον = *diuina natura*), facto decorrente de alguma insuficiência lexical e morfológica

⁸⁰ Cf. Sen. *Ben.* 4.6.7.

⁸¹ Vide Collingwood (1965) 43-44: «[...] in modern European languages the word ‘nature’ is on the whole most often used in a collective sense for the sum total or aggregate of natural things. At the same time, this is not the only sense in which the word is commonly used in modern languages. There is another sense, which we recognize to be its original and, strictly, its proper sense: when it refers not to a collection but to a ‘principle’, again in the proper sense of that word, a *principium* » O estudo de Collingwood subsiste ainda como um clássico da história das Ideias e apresenta a evolução histórica da ideia de natureza até ao início do século XX. Divide-se em quatro partes fundamentais: a) introdução; b) cosmologia grega (o capítulo mais extenso e elaborado); c) a concepção renascentista da natureza; d) a visão contemporânea da natureza.

⁸² Vide Pellicer (1966) 348 e 351.

⁸³ Merleau-Ponty (2000) 203.

⁸⁴ Grimal (1979) 357.

da língua latina. Por conseguinte, o termo *natura* acaba por carregar consigo mais sentidos do que a φύσις grega, oferta semântica essa que pode conduzir a processos significativos mais obscuros, vagos, e até ambíguos⁸⁵.

Noutro estudo, Anthony James Boyle discrimina, por sua vez, os diferentes valores que o termo apresenta na obra senequiana: a) ordem, processos, partes e leis do ciclo cósmico; b) poder criador e directivo, que se identifica ora com o destino (*fatum*), a razão (*ratio*), a *fortuna*, Júpiter ou outras eminentes divindades; c) propriedade que determina os limites e as ligações dos seres e dos indivíduos, bem como as condições da vida universal; d) conjunto dos instintos animais e humanos; e) no sentido de leis, princípios e tendências da existência humana, nos planos físico, psicológico, histórico, social e moral⁸⁶.

François-Régis Chaumartin, por sua vez, resume a ocorrência do vocábulo nas *Naturales Quaestiones*, identificando três sentidos fundamentais, à margem de menções a concepções de outras escolas filosóficas, mormente a epicurista⁸⁷. Assim, temos: a) o conjunto de tudo o que constitui o universo, traduzido pela expressão *rerum natura*⁸⁸, que sintetiza, aliás, o tema da sua *philosophia naturalis*; b) a *natura* designa também o princípio original, agente criador e igualmente destruidor do universo e dos seres vivos⁸⁹, pois à natureza se atribui uma função reguladora dos fenómenos cósmicos e sobre ela se constrói a legalidade que ordena o mundo⁹⁰. Resta ainda c) a natureza como carácter constitutivo, próprio de algo, que já mencionámos anteriormente, como quando nos referimos à “natureza de um rio”, “natureza do ar” ou à “natureza humana”⁹¹.

Como qualquer noção semanticamente abrangente, este conceito é, nas palavras de Henri Delacroix, filósofo francês do século XX, um «comprimé de savoir»⁹², cujo sentido se fixa em função das necessidades do falante. Por sua vez, Clément Rosset, filósofo do nosso século, considera que nessa imprecisão reside a sua verdadeira eficácia: ou seja, a ideia de natureza é invencível porque ela é vaga, e nada é mais invencível do que aquilo que não existe⁹³.

⁸⁵ Vide Pellicer (1966) 480.

⁸⁶ Boyle (1987) 213ss e (1985) 1289-90. Cf. também Mazzoli (1996) 13.

⁸⁷ Esta visão Séneca rejeita-a, pois, para os discípulos d’*O Jardim*, a *natura* era a força irracional que conduzia o mundo num movimento cego e arbitrário (Vide *Nat.* 1. *praef.* 15).

⁸⁸ Vide *Nat.* 3. *praef.* 18; 6.27.1.

⁸⁹ Vide *Nat.* 1. *praef.* 1; 6.32.6; 6.32.12.

⁹⁰ Vide *Nat.* 3.15.1-3.

⁹¹ *Nat.* 1. *praef.* 14; 4.1.1; 4.2.10; 4.17.1; 23.1; vide Chaumartin (1996) 182.

⁹² H. Delacroix *apud* Pellicer (1966) 492.

⁹³ Rosset (1995) 21: «L’efficacité du concept de nature est ainsi à la mesure de son imprécision, qui contribue à la rendre invulnérable. L’idée de nature est invincible parce qu’elle est vague; mieux, parce

Lembramos, porém, não ser nosso propósito tratar exaustivamente a história do termo – o que, aliás, fugiria do âmbito da nossa pesquisa –, mas sim resgatar conceitos fundamentais que subjazem ao estudo do tema. Destaca-se, portanto, a complexidade de uma palavra cujas acepções, como vimos, se aplicam à vez ao indivíduo, à espécie e ao universo. O Homem é parte do todo, e o cosmos a unidade que engloba a totalidade dos múltiplos seres e fenómenos, ideias que reportam ao contexto filosófico implícito na tragédia de Séneca⁹⁴.

Na verdade, podemos afirmar que os vectores semânticos assinalados por Pellicer encontram eco nas linhas orientadoras da nossa análise. Pretendemos estudar a representatividade da natureza no drama senequiano não só como elemento de influência estóica – ao qual subjaz a crença no inabalável vínculo entre homem-natureza-cosmos – mas como uma componente dramática estrutural, tanto do ponto de vista conceptual como estético.

1.2. A *phýsis* como fundamento do sistema filosófico estóico – da física à moral(idade)

1.2.1. O conhecimento da natureza: fundamentação da moral senequiana

Falar de Séneca e designadamente da sua concepção multímoda de natureza torna-se um desafio aliciante para qualquer investigador, dada a importância que ela desempenha na obra do Cordubense. Torna-se impossível, nesta tarefa, deixar de evocar, com algum pormenor, a forte herança estóica que subjaz ao seu pensamento, sobretudo a que mais directamente se relaciona com o nosso tema.

Das três grandes escolas pós-aristotélicas, a *Stoa* – a mais universalista de todas e simultaneamente a mais exigente do ponto de vista do estrito uso da razão – foi aquela que, do ponto de vista histórico, mais se destacou. Exerceu influência

qu'elle n'existe pas en tant qu'idée: et rien n'est invincible comme ce qui n'existe pas. Les plus pénétrants analystes de la croyance se sont accordés à reconnaître l'impossibilité où est celle-ci de se jamais *définir*.» Segundo Pellicer (1966) 498, nenhum outro termo espelha tão bem a ligação complexa entre indivíduo e universo, facto que explica igualmente a riqueza da palavra.

⁹⁴ Da consulta ao *Index Verborum* do *corpus* trágico senequiano, registamos cerca de 20 ocorrências directas do vocábulo *natura* que espelham algumas das acepções mencionadas: *Phoen.* 85, 273, 478; *Phaed.* 173, 176, 353, 481, 567; [1115]; 1116; *Oed.* 25, 371; *Ag.* 34, 250; *Thy.* 746, 835; *Her. O.* 46, 631 [1505], 1918; *Oct.* 163, 175, 868. *Vide* Oldfather, Pease & Canter (1983) 151. *Vide* também Rosenmeyer (2000) 104-5.

comparável à de Aristóteles, e a sua acção perdura no seio da filosofia moderna e contemporânea⁹⁵.

Os estóicos dividiram a Filosofia em três grandes ramos: Lógica, Física e Moral (Diógenes Laércio, 7.39-41)⁹⁶. E um dos conceitos que melhor atesta a estreita e necessária ligação de solidariedade entre estas três áreas é precisamente o de *natureza*, como veremos adiante.

Apresentada pela primeira vez por Zenão de Cício, o fundador da escola, esta tripartição parece ser a mais aceite entre os estóicos⁹⁷, ainda que a importância atribuída a cada uma das partes bem como a ordem sob a qual eram ensinadas tenham variado de mestre para mestre⁹⁸. No entanto, é consensual a consciência da conjugação harmoniosa das três áreas como um todo, patenteada aliás por várias analogias que se conhecem. Numa, comparam a Filosofia a um ovo: a casca é a Lógica, a clara, a Moral, e no interior a gema corresponde à Física. Estabelecem igualmente um paralelismo entre o estoicismo e o corpo de um animal, em que os ossos e os nervos corresponderiam ao ramo da Lógica, a carne à Moral, e a alma à Física⁹⁹.

O pensamento senequiano manifesta claramente uma das tendências do estoicismo e, aliás, de toda a filosofia pós-aristotélica: a subordinação da investigação especulativa a um fim prático¹⁰⁰, ou seja, a imprescindibilidade do carácter pragmático da *philosophia*.

Para o Cordubense, *facere docet philosophia, non dicere* (*Ep.* 20.2)¹⁰¹ e o filósofo-sábio já não é apenas o fiel depositário da *sapientia*, mas o educador do género

⁹⁵ O estoicismo compreende três grandes momentos evolutivos. O primeiro período (finais do século IV a.C. a III a.C.) foi inaugurado, em Atenas, por Zenão de Cício, e continuado depois por Cleantes e Crisipo. Ao primeiro momento, denominado estoicismo antigo, segue-se o período médio (séculos II-I a.C.), altura em que a doutrina chega a Roma. Aí tem como representantes maiores Panécio de Rodes, e Posidónio de Apameia, mestre de Cícero. Por fim, temos o neo-estoicismo, estoicismo romano ou estoicismo imperial (I-II d.C.), período que teve representantes como Séneca, Musónio Rufo, Epicteto e Marco Aurélio.

⁹⁶ Vide Bréhier (1948) 266: «[Physique, Logique et Éthique] sont [...] indissolublement liées, puisque c'est une seule et même raison, qui, dans la dialectique, enchaîne les propositions conséquentes aux antécédentes, dans la nature lie ensemble toutes les causes, et dans la conduite établit entre les actes le parfait accord».

⁹⁷ Existiam divisões mais meticulosas, como a de Cleantes, filósofo estóico que dividiu a Filosofia em seis ramos: Dialéctica, Retórica, Ética, Política, Física e Teologia.

⁹⁸ Cf. *Ep.* 89.9.

⁹⁹ Além destes exemplos, comparam também a doutrina a um campo fértil, em que a Lógica seria a cerca a delimitar a área de cultivo, a Lógica corresponderia à terra ou às árvores, e, por fim, a Moral, os frutos (Cf. D.L. 7.39-41). Também usavam a analogia entre o estoicismo e uma cidade fortificada sob o comando da Razão (cf. D.L. 7.40).

¹⁰⁰ Salienta Chaumartin (1996) 189: «[...] il suffit de considérer la tradition romaine, à laquelle Sénèque est également fidèle: elle l'engage à demander à la philosophie, moins une sûreté dogmatique qu'un idéal de vie et une technique efficace de mise en pratique.»

¹⁰¹ Cf. também *Ep.* 34.4: *Non est huius animus in recto, cuius acta discordant.*

humano¹⁰². Acaba por preterir a Lógica em detrimento do estudo da Física, moral e religiosa, visto que a causa primária dos temores humanos reside, no entender do filósofo, precisamente no desconhecimento da fenomenologia física, ainda que a doutrina física (e metafísica) senequiana não ofereça grande originalidade face à ortodoxia estóica.

Inicialmente teriam sido os fenómenos atmosféricos menos comuns, como as trovoadas ou os abalos telúricos, a inspirar a crença nas forças divinas. O homem temia-os, porque não encontrava explicação racional para eles, interpretando-os como resultado de forças sobrenaturais e sobretudo malignas. Nesse sentido, o filósofo sentia que era seu mister propor um esclarecimento lógico, alheio a superstições, porque, como reforça Séneca, o temor decorria sempre da ignorância e do desconhecimento¹⁰³.

Nesse sentido, portanto, nem a responsabilidade da ocorrência dos fenómenos pode recair em entidades divinas, nem a perturbação da harmonia celeste e terrestre é uma mera manifestação da ira dos deuses. Esses episódios têm causa própria e científica; e quanto menos esclarecido for o homem acerca deles, e mais rara a sua frequência, mais assustadores lhe parecerão.

Essa falácia interpretativa decorre do facto de o conhecimento do mundo natural se vincular pimeiramente à actividade sensorial, apoiando-se em pressupostos empíricos, ou seja, o homem percebe a natureza e seu funcionamento com base nos sentidos, e não na mente: *quia naturam oculis, non ratione, comprehendimus* (*Nat.* 6. 3.2). Além disso, é típico do ser humano negligenciar os eventos passados da natureza, o que significa que acaba sempre por tomar por inédito aquilo que é somente incomum¹⁰⁴. No entanto, só o estudo pode extinguir tais receios, dando a conhecer a grandeza do universo e da divindade, enquanto simultaneamente conduz ao reconhecimento humano da sua pequenez¹⁰⁵.

¹⁰² Cf. *Ep.* 89.13. O sábio estóico é, nas palavras de Dumont (1968) 114, aquele que simultaneamente medita e age; ao meditar compreende as motivações da harmonia universal, e quando age contribui para essa mesma harmonia.

¹⁰³ Cf. *Nat.* 6. 3.4: *Nihil horum sine timore miramur: et cum timendi sit causa nescire, non est tanti scire, ne timeas? Quanto satius est causas inquirere, et quidem toto in hoc intentum animo!* O filósofo lembra ainda que essa racionalização da natureza leva ao questionamento da existência de deuses, sua natureza e respectiva relação com os homens, parte da física que considera fundamental dado o parentesco (estóico) entre as razões humana e divina. Cf. *Ep.* 90. 28.

¹⁰⁴ *Vide Nat.* 6. 3.1-3.

¹⁰⁵ Em certo sentido, a Física é superior à própria Ética, porque enquanto esta trata do homem, aquela trata da divindade que se revela nos céus e no mundo. Cf. *Nat. praef.* 17.

Ao colocar o homem numa estrutura grandiosa, cósmica e divina, a *Stoa* ensina-o também a considerar-se como membro, parte integrante, desse magnífico arranjo universal: a sua alma é, pois, uma partícula viva e uma centelha divina¹⁰⁶.

Como nota Séneca, porque consciente da sua arte e beleza, a natureza gerou nos homens o dom da curiosidade para serem espectadores privilegiados da sua grandiosidade estética. Para isso, colocou-os de modo estratégico no centro do mundo¹⁰⁷. E moldou igualmente os seus corpos por forma a dotá-los de uma capacidade verdadeiramente contemplativa: não só os criou verticais como conferiu a cada um *uultum*, orientado para os céus. Assim, sustentado pela flexibilidade do pescoço, é capaz de seguir o incessante movimento dos astros, e abarcar todo o esplendor da máquina natural¹⁰⁸.

Na esteira do estoicismo antigo, considera o filósofo que a ordem de que é composto o universo em nada se deve ao acaso, tudo obedece a uma lei universal, em que tudo é razão, e nada é produto acidental¹⁰⁹. Portanto, o homem deve sentir-se honrado por ser parte integrante de um plano divino e de um universo arquétipo da beleza, da ordem e da conformidade com a divindade¹¹⁰. Tão valorizada pelo Cordubense, esta visão do mundo como um todo coerente e perfeito não é, como sabemos, uma ideia original, mas uma concepção antiga, que encontramos na base do *Timeu* platónico. Adoptada posteriormente por Aristóteles, foi reaproveitada e desenvolvida com grande fervor pela escola estóica¹¹¹.

Reportamos a um mundo que, segundo Cícero, justifica a sua coerência intrínseca e existência em função do homem: «as revoluções do Sol, da Lua e dos restantes astros mantêm o mundo compacto, além de oferecerem um espectáculo aos

¹⁰⁶ Cícero (*N. D.* 2.37) relembra as palavras de um dos mestres estóicos: «Crisipo disse que tal como a cobertura feita para o escudo e o gládio, assim tudo o resto, excepto o mundo, foi criado para um outro efeito: os cereais e os frutos que a terra gera foram criados por causa dos animais, os animais por causa dos homens, o cavalo para o transporte, o boi para arar, os cães para caçar e viajar, e o próprio homem nasceu para contemplar e imitar o mundo – não é que ele seja de modo algum perfeito, apenas é uma parcela da perfeição.» Para esta obra seguimos, de ora em diante, excepto indicação em contrário, a tradução de Falcão (2004).

¹⁰⁷ Veja-se aqui a crença comum dos Antigos de que a terra se encontrava no centro do universo.

¹⁰⁸ *Vide Ot.* 5. 3-4. O ser humano não deve privar-se do magnífico espectáculo da contemplação do firmamento e de fenómenos como a observação da lua, do brilho das estrelas, dos movimentos dos astros. Todo aquele que o faz está intimamente ligado aos seres celestes, e aspira, em certa medida, à visão da sua verdadeira pátria. Cf. *Helu.* 8.6.

¹⁰⁹ *Vide Prou.* 1.2: *non esse materiae errantis hunc ordinem.*

¹¹⁰ *Nat.* 1. *praef.* 14.

¹¹¹ Cícero (*N.D.* 2.37) afirma que «não há nenhuma outra coisa, excepto o mundo, a que nada falte que seja no seu todo tão completo, perfeito e acabado em todas as suas proporções e partes». Cf. *Sen. Ep.* 58 e 65.

homens.»¹¹² Existe, assim, uma interdependência entre Homem e natureza, entidades que se correlacionam e determinam por uma ordem não só estética como racional¹¹³.

O estoicismo de Séneca é racional e naturalista, vertido numa visão panteísta do mundo que celebra, como afirma Giuseppe Faggin, «a unidade vivente de todas as coisas, e a correlação harmoniosa de terra e céu, e a onnipotência do *Fatum* que liga intrinsecamente, numa *conspiratio omnium* racional, as almas e as estrelas.»¹¹⁴

Ainda que Séneca não proceda à sistematização da cosmologia estóica, emergem tanto na sua prosa – sobretudo nas *Naturales Quaestiones* – como no *corpus* trágico inúmeras considerações sobre o cosmos, sua organização, funcionamento e relação com o humano. Isto porque, como vemos, a *natura* «is inextricably entwined with the unimpedable movement of the universe»¹¹⁵. E o poeta-filósofo cumpre assim aquele que era um dos deveres do filósofo: o conhecimento e a contemplação do universo¹¹⁶. Apesar da natureza mutilada das *Naturales Quaestiones*, este manual científico avança com uma fundamentação da moral no conhecimento da *phýsis*.

Veja-se a expressividade da analogia da descoberta da natureza com um ritual iniciático: assim como acontece em Elêusis, a natureza não se dá a conhecer de uma só vez e tem sempre revelações a oferecer a todos quantos a procuram. Partilha os seus mistérios progressivamente, ao longo dos tempos, atravessando as várias gerações. Lembra Séneca que o progresso dos *uitia* e o vazio ético dos seus contemporâneos levam à desaprendizagem da importante relação entre homem e cosmos, postura que conduz inevitavelmente ao retrocesso moral e à inconsciência perante o *nefas*. E demonstra a correlação intrincada entre natureza, metafísica, religião e ética – aliás, o estudo dos astros equipara-o a um acto religioso, um sacrifício ou prece, merecedor de abordagem prudente e respeitosa¹¹⁷.

¹¹² Cic., *N.D.* 2.155. O homem não se cansa de contemplar estes fenómenos, e pela medição dos seus cursos passa a conhecer a chegada, as variações e as mudanças das estações. Séneca, à semelhança do Arpinate, considera ainda que, no que diz respeito à beleza e ordem do universo, se destaca a perfeição da abóbada celeste, a *pars superior mundi*, pois é aquela que está mais próxima dos astros, e onde não se aglomeram nuvens, nem tempestades. Cf. *Ira*, 3.6.1.

¹¹³ Vide observações de Fedeli (2000) 29-31 sobre a noção de ‘consciência ecológica’ no mundo romano.

¹¹⁴ Faggin (1967) 31.

¹¹⁵ Boyle (1987) 213.

¹¹⁶ Vide Lapidge (1989) 1401. Cf. *Sen. Ot.* 5.1 ss. E, neste sentido, não esqueçamos, pois, os sete livros das *Naturales Quaestiones* que provam o fascínio do poeta-filósofo pelos fenómenos meteorológicos, físicos e naturais.

¹¹⁷ Vide *Nat.*, 7.30.6; 7.32.4. Vide Chaumartin (1996) 178.

Nas palavras de Jean Brun, o estoicismo é um racionalismo ético¹¹⁸. Alicerçando-se, portanto, a física na moral, isso significa que a ciência exige inevitavelmente consciência – na fórmula de François Rabelais, em *Pantagruel*, «science sans conscience n'est que ruine de l'âme»¹¹⁹. Aliás, sem *conscientia*, o saber científico torna-se sacrílego¹²⁰. De facto, o estudo da natureza contribui para o desenvolvimento da moral, e o cumprimento daquele que é o bem supremo, para os estóicos: a garantia – pela prática da moderação e da *tranquillitas animi* – da autonomia e liberdade absolutas¹²¹. Permite fortalecer o espírito para suportar adversidades e catástrofes, evitar os males, e libertar-se dos vícios:

*Quid praecipuum in rebus humanis est? Non classibus maria
complexse, nec in Rubri maris litore signa fixisse..., sed animo omne
uidisse et, qua maior nulla uictoria est, uitia domuisse. Innumerabiles
sunt qui populos, qui urbes habuerunt in potestate, paucissimi qui se.
(Nat. 3. praef. 10).*

Também a este propósito, Séneca integra na sua visão do mundo elementos platónicos, que conferem às suas ideias um pendor universal. Encontra nas antinomias corpo/alma¹²² e sensação/ ideia¹²³, binómios basilares da teorização de Platão, e sólidos apoios

¹¹⁸ Segundo Brun (1986) 32, «o estoicismo desenvolve-se como um materialismo e como um racionalismo ético.»

¹¹⁹ Cf. igualmente o interessante artigo de Segurado e Campos (2010) sobre Séneca, e as relações entre a ética e o avanço do conhecimento científico. A este propósito *vide Science avec conscience* de Morin (1990).

¹²⁰ *Vide* Chaumartin (1996) 178.

¹²¹ *Vide Nat. 3. praef. 1*. Já noutra sentido (*Nat. 1. praef. 6*), fala do estudo da natureza como forma de apreender o divino: *Virtus ista quam affectamus magnifica est [...] quia animum laxat et praeparat ad cognitionem caelestium dignumque efficit qui in consortium deo uenit.*

¹²² Segundo Platão, o homem é corpo e alma. Enquanto o corpo é perecível e se modifica aos longos dos tempos, a alma, por sua vez, é imutável, divina e eterna. Presa ao corpo, outrora a alma, dotada de inteligência, contemplara o mundo das ideias, que entretanto esqueceu. A busca pelo conhecimento é o único meio de resgatar, por meio de um processo de reminiscência, as ideias anteriormente contempladas. A razão e a sabedoria surgem como o verdadeiro guia da alma na existência humana. De acordo com a teoria platónica (*R.* 441a ss.), a alma era tripartida, desempenhando cada parte funções muito específicas: a racional, localizada na cabeça, é responsável pela sabedoria e pela prudência, e controla as restantes partes; o lado irascível estaria localizado no coração, e visava defender o corpo de ameaças externas, fazendo prevalecer as emoções; e, por último, localizada no baixo ventre, a parte apetitiva ou concupiscente, que se relaciona com a preservação e reprodução da espécie, nomeadamente pela busca dos prazeres sensuais e sexuais. Ainda em Platão, em *Phdr.* 246a, a metáfora do cocheiro ilustra a composição tripartida: a alma é comparada a uma carruagem puxada por dois cavalos, um branco e um negro, que respectivamente representavam a irascibilidade e a concupiscência. A carruagem, a simbolizar o corpo humano, era dirigida por um cocheiro – a Razão –, que conduzia com as suas rédeas (pensamentos) os dois animais. Com esta imagem, o filósofo ilustra a ideia de que cabe ao homem conduzir, pela razão, as emoções, pois apenas dessa forma poderá prosseguir no caminho do bem e da sabedoria. Esta oposição *ratio* versus *affectus* está bem patente no pensamento senequiano tanto na

para a sua parenética, que sustentam o conceito de autonomia interior (αὐταρχία), tão acalentado pela doutrina do Pórtico (cf. *Nat. 3. praef.* 18).

A elaboração ético-antropológica dos estóicos apoia-se numa visão cosmológica sincrética que, de modo crítico, absorveu elementos provenientes de outras escolas e correntes. Dos Cínicos recupera a noção de moralidade baseada na natureza; herda a imanência peripatética do *lógos* no cosmos; reassume o termo *pyros* heracliteano para designar o princípio que anima o mundo, e igualmente de Heraclito procede a noção de ciclo cósmico. Em suma, segundo Bréhier, a preocupação fundamental da *Stoa* era a de apresentar um universo regulado pelo *lógos*, sem qualquer resíduo de irracionalidade¹²⁴.

E, como reforça Chaumartin, mesmo que os segredos da natureza fiquem por desvendar tanto nos princípios como nos seus fins, ainda assim o estudo da *rerum natura* se reveste de extrema utilidade ao homem: «[...] sa recherche inlassable est le meilleur idéal de vie, seule garantie de paix intérieure, de véritable assumption de soi, contrairement aux pièges de la vie active ou aux misères de la vie de jouissance.»¹²⁵ É fundamental conhecer e investigar o mundo e seus elementos, tudo o que é fruto da criação, desde o real ao intangível¹²⁶.

Conhecer a natureza não é só entender o ambiente que nos sustenta e envolve, a morada temporária da nossa existência. É conhecermo-nos também a nós mesmos – a física estóica não restringe o seu escopo analítico ao «conhecimento da natureza» em oposição ao conhecimento do homem e da sociedade. O seu objecto de estudo é, pois, vasto e englobante, ainda mais se tivermos em conta os laços indissociáveis entre os diferentes domínios da doutrina estóica. Por conseguinte, todas as ideias que o poeta-filósofo professa sobre o cosmos têm, necessariamente, ligações intrínsecas e profundas a outros conceitos basilares da doutrina: razão cósmica, Deus, Providência ou *Fatum*¹²⁷.

filosofia como no drama. Ainda a este propósito, veja-se como também para o Cordubense o corpo é um cárcere, pois a morte significa apenas o conecar de um novo ciclo, o nascimento da eternidade (cf. *Ep.* 102.24-26).

¹²³ Ao depreciar a superficialidade e incipiência dos objectos do mundo sensível, a alma liberta-se da escravidão. Ganha consciência do mundo ideal, o das Ideias, modelo inteligível, eterno e impoluto, ao qual deve aspirar. Para tal, deve o homem desprender-se da corporalidade, da sua natureza terrena – traduzida nas emoções e desejos – que o impossibilita de se realizar livremente e atingir a virtude. Cf. *Sen. Ep.* 58 e 65. *Vide* Platão e a alegoria da caverna (*R.* 7. 514a -517c.)

¹²⁴ Bréhier (1948) 273.

¹²⁵ Cf. Chaumartin (1996) 189-90.

¹²⁶ Até Deus se apresenta de forma cognoscível e não cognoscível: *Quod uides totum et quod non uides totum* (*Sen. Nat.* 1. *praef.* 13).

¹²⁷ Cf. *Ep.* 16. 4-5.

O «conhecimento da natureza» remete inevitavelmente para o conhecimento de toda a realidade¹²⁸, estudada como dimensão contínua, dinâmica, orgânica e racional. Por isso, Sêneca não se cansava de exortar sobretudo Lucílio a viver de acordo com a natureza – *Quod est hominis summum bonum? Ex naturae uoluntate se gerere* (Ep. 66.39)¹²⁹ – porque dela recebe inúmeros benefícios: virtude, inteligência, tranquilidade de alma, justiça¹³⁰.

Mas o que significa *natura* para o Cordubense? Elemento cardinal das relações entre homem, mundo e Deus, o conceito de natureza no estoicismo¹³¹ e, por conseguinte, no pensamento senequiano, carece, por vezes, de alguma clareza, dada a sua plurivocidade.

Deste modo, julgamos conveniente resgatar os pressupostos que subjazem à visão cosmológica estóica, a fim de compreendermos em que medida Sêneca integrou e reelaborou esses princípios, designadamente na sua noção de natureza, ainda que, como afirma, *facilius natura intelligitur quam enarratur* (Ep. 121.11).

1.2.2. O *lógos* fundador e o princípio da *sympatheia*

Na doutrina estóica, o conceito em que se fundamenta todo o seu sistema físico, bem como o lógico e ético, é o *lógos*, pressuposto organizador e imanente do *kósmos*, que assegura a manutenção da sua harmonia.

Segundo Zenão, o *lógos* constitui-se como o princípio espiritual que dá forma racional ao universo e que estabelece o destino de todas as criaturas, baseando-se num rigoroso plano. Além disso, ele é a chave do significado do mundo e do sentido da nossa existência. Dessa forma satisfaz não só a apetência pelo conhecimento, como igualmente pelo sentimento religioso¹³². *Lógos* significava, portanto, essencialmente três coisas: fonte de verdade; razão que impõe ordem; e objectivo persecutório¹³³.

¹²⁸ Cf. Martín Sánchez (1984) 54. Cf. Ep. 89.5.

¹²⁹ Cf. também Ep, 5.4; 16.7; 17.9; 25.4; 41.9; 98.14; 122.19; Prou. 4.15-16; Vit. 3.3; 8.1-6; Ot. 4.2; Ben. 4.25.1.

¹³⁰ Vide e.g. Ep. 66. 39, 41-42; 94. 56; 118, 12; 95. 52; 31. 9-11; 104. 23-24; Ot. 5.3-4; Ben. 6.23.6.

¹³¹ Vide Edelstein (1966) *maxime* capítulo “The stoic concept of nature” (pp. 19-44).

¹³² Cf. Pohlenz *apud* Sánchez (1984) 57.

¹³³ Cf. Sánchez (1984) 57.

Os estóicos entendem que a natureza encontra o seu equilíbrio porque se estrutura e organiza as partes que a integram em função de uma finalidade, a que tende o cosmos: *a natura é sensus atque ratio*¹³⁴.

Concebem o mundo como um organismo vivo, de cariz material, animado por uma força divina idealizada como razão cósmica, visão que entra em total desacordo com a física cosmológica epicurista. Esta extinguiu da explicação do mundo qualquer causa sobrenatural, para libertar os homens do temor de forças e intervenções desconhecidas. Por isso, a compreensão epicurista da realidade e da vida tinha de ser mecanicista: excluía qualquer concepção finalística teleológica do funcionamento do mundo, dissolvendo a realidade em indeterminações arbitrárias. Defendiam, portanto, que o mundo era accidental. Chocando entre si, os átomos movem-se no vazio infinito, mas esse movimento eterno não obedece à qualquer desígnio providencial (como criam os estóicos). Note-se que um dos temas preferidos da doutrina se prende com a crítica à Providência estóica.

Frente a este *kaós* ergue-se a perspectiva estóica: tudo o que existe é produto do *lógos* divino, imanente ao *kósmos*, e ocorre de acordo com a razão providencial. Assim, o universo organiza-se como uma totalidade plena de sentido, ordem e harmonia¹³⁵ – concepção que Séneca não se cansa de reiterar nos seus escritos. Decorre daí a ideia da alma humana como parcela integrante deste todo activo, coeso e criativo. Mais tarde, Cícero reproduziria, de forma memorável, a argumentação estóica:

*Hic ego non mirer esse quemquam, qui sibi persuadeat corpora quaedam solida atque indiuidua ui et grauitate ferri mundumque effici ornatissimum et pulcherrimum ex eorum corporum concursione fortuita? Hoc qui existimat fieri potuisse, non intellego, cur non idem putet, si innumerabiles unius et uiginti formae litterarum uel aureae uel qualeslibet aliquo coiciantur, posse ex is in terram excussis annales Enni, ut deinceps legi possint, effici; quod nescio an ne in uno quidem uersu possit tantum ualere fortuna.*¹³⁶

¹³⁴ Cf. Cícero, *Nat.* 2.29: *Natura est igitur, quae contineat mundum omnem eumque tueatur, et ea quidem non sine sensu atque ratione.* Sobre o conceito de natureza em Cícero, *uide* Besnier (1996).

¹³⁵ Cf. Cícero, *N.D.* 2.37.

¹³⁶ *N.D.* 2.93: ‘No tocante a esta matéria, muito me admira existir alguém que se convenceu a si próprio que certos corpos sólidos e indivisíveis se movimentam graças à sua força e peso, e que o mundo, tão ornado e tão belo, foi feito devido ao concurso fortuito destes corpos. Se por acaso ele considera que isto é possível acontecer, não vejo porque não há-de ele também pensar que, misturando num recipiente as vinte e uma letras [do nosso alfabeto], que dão origem a um inumerável número de combinações, e ao

Defende que a beleza e a complexidade do mundo provam a existência de uma inteligência sobre-humana que tudo governa, vertida na razão cósmica, e demonstra-o por meio de uma interessante analogia com o *labor* literário.

Da mesma forma que consideramos absurda a ideia de que Énio teria escrito os *Anais* de forma aleatória e casual, o mesmo raciocínio se deve aplicar ao universo: para os estóicos era impossível que o cosmos, perfeito e equilibrado nas suas partes, resultasse de um movimento accidental dos átomos, sem intervenção do *lógos*, como defendiam os epicuristas.

A Física estóica é causalista, no sentido em que a resistência e a coesão da estrutura racional da realidade são asseguradas por uma mecânica causal cósmica. Na verdade, no universo tudo tem uma causa que se correlaciona sempre com todas as outras causas¹³⁷.

Deste modo, para a *Stoa* está tudo ligado, existe uma simpatia (συμπάθεια) universal que une todos os fenómenos e acontecimentos de forma racional e harmoniosa. É a partir de Crisipo que se estabelece o paralelismo entre a simpatia corporal, conceito da medicina grega, e a noção de simpatia cósmica universal. Cada movimento ocorrido num local do cosmos produz necessariamente um movimento recíproco e correspondente noutra local¹³⁸.

No drama senequiano, a ideia de que o crime humano provoca a ruptura da ordem habitual da natureza atravessa toda a tragediografia, onde «hardly a hand is lifted on earth without the occurrence of thunder, and lightning, eclipses, earthquakes, etc.»¹³⁹ Esta noção, como defende Rosenmeyer, relaciona-se directamente com a *sympatheia* universal dos estóicos, que entendem o universo como um *continuum* físico, em que tudo está absolutamente ligado entre si¹⁴⁰.

Também Cícero fala dessa simpatia, sob uma perspectiva optimista, destacando a ordem imanente:

lançá-las na terra, se possam formar os *Annales* de Énio, de forma a poderem ser lidos. Se calhar, nem um só verso, por sorte, seria formado!

¹³⁷ Cf. Sen. *Nat.* 2.45.

¹³⁸ Vide Lapidge (1989)1383. Veja-se, posteriormente, o “Efeito Borboleta”, conceito que se insere na teoria do caos, concebida pelo matemático americano Edward Lorenz, no início da década de sessenta do século XX.

¹³⁹ Volk (2006) 190.

¹⁴⁰ A *sympatheia*, que consiste na manutenção das relações de tensão entre as partes constituintes do cosmos, tem as suas raízes no pensamento grego antigo, sobretudo no *Timeu* platónico, mas foram os estóicos que explicitaram e desenvolveram o conceito, daí que se considere uma contribuição especificamente estóica. Vide Rosenmeyer (1989) 107-112. Cf. *Nat.* 2.2.6.2-4; *Vit.* 8.4-5. Sobre a ‘simpatia cósmica’, cf. Otis (1966), *maxime* 233 e 256; e sobre os vários usos da paisagem em Ovídio, cf. Segal (1969).

*Quid uero tanta rerum consentiens, conspirans, continuata cognatio quem non coget ea, quae dicuntur a me, conprobare? possetne uno tempore florere, dein uicissim horrere terra, aut tot rebus ipsis se inmutantibus solis accessus discessusque solstitiis brumisque cognosci. aut aestus maritimi fretorumque angustiae ortu aut obitu lunae commoueri, aut una totius caeli conuersione cursus astrorum dispares conseruari? haec ita fieri omnibus inter se concinentibus mundi partibus profecto non possent, nisi ea uno diuino et continuato spiritu continerentur.*¹⁴¹

Adverte, porém, Rosenmeyer, que, paradoxalmente, é precisamente devido a essa *sympatheia* que o universo está em constante perigo¹⁴², pois essa coesão universal é delicada e instável¹⁴³ e nem os próprios céus estão a salvo dos delitos humanos¹⁴⁴. Recordemos, nesse contexto, as palavras da Fúria no prólogo do *Thyestes*: *Non sit a uestris malis/ immune caelum – cur micant stellae polo/ flammaeque seruant debitum mundo decus?/ Nox alta fiat, excidat caelo dies* (48-51), o que o leva inclusivamente Volk a questionar-se sobre o que, de facto, motiva o eclipse solar: se o *fatum*, se a degradação moral dos homens¹⁴⁵.

Veja-se a ainda a terminologia ciceronia para designar a *sympatheia*: além das expressões *consensus naturae*, e *rerum consentiens conspirans continuata cognatio*, emprega o termo *contagio*, que significa “contágio” na acepção médica e, portanto, infecção¹⁴⁶. Não é de estranhar o uso destes termos, dada a constante preocupação dos estóicos com a debilidade e a doença físicas.

O que acontece é que daqui decorre um alargamento, uma derivação de sentido do conceito. E a *sympatheia*, mais comummmente reconhecida pela sua face positiva

¹⁴¹ Cic. *N.D.* 2.19: ‘E será que uma tão grande coesão, concordância, uma tão grande e contínua afinidade entre tudo o que existe, por si só não atesta isso que eu disse? Se não fosse assim, como poderia a terra florescer e a seguir definhar? Ou como poderia a aproximação e o afastamento do Sol, no solstício de Verão e de Inverno, ser assinalado por um conjunto de mudanças na própria natureza? Como poderia o nascimento e o desaparecimento da Lua influenciar as marés e as águas dos estreitos? Ou como poderiam os diversos cursos das estrelas se conservarem numa só rotação do céu? Esta harmonia entre todos os constituintes do mundo não seria de todo possível, se não fossem abarcados por um só espírito divino omnipresente’. Cf. também Cícero, *Tusc.* 1. 35.1.

¹⁴² Cf. *Nat.* 3.30.5.

¹⁴³ Cf. *Nat.* 3.27.4.

¹⁴⁴ Cf. Rosenmeyer (1989) 151. O autor destaca o pessimismo inerente a esta *sympatheia* (que, aliás, na sua acepção literal, significa ‘sofrer com’) patente na descrição do dilúvio no livro III das *Naturales Quaestiones* e que considera típica da tragédia do Cordubense.

¹⁴⁵ A autora conclui que o *Thyestes* dá voz a ambas as teorias, e que nem sempre é fácil distingui-las. Cf. Volk (2006) 190.

¹⁴⁶ Cf. *Diu.* 2.33 e *Fat.* 5. Cf. Rosenmeyer (1989) *maxime* cap. IV “Body, Tension and *Sympatheia*”, pp. 107-112. Vide o Coro I do *Oedipus* senequiano.

(coesão e equilíbrio), passa a reportar igualmente a inerência de uma vulnerabilidade: «the implosive mixture of health and decay, of vitality and ugliness, is precisely what the stoic concept of sympatheia with its built-in-expectation of the constant danger of disarray and infestation, openly implies»¹⁴⁷.

Rosenmeyer lembra ainda que esta concepção influenciou grandemente a estética e a linguagem da tragediografia pós-ática e, acrescentamos nós, do drama senequiano. Basta que uma parte do cosmos se encontre desequilibrada ou, de algum modo, perturbada para que todo o mundo seja afectado: na analogia de Sexto Empírico, quando alguém se corta num dedo, todo o corpo do indivíduo se ressentem¹⁴⁸.

1.2.3. O materialismo da *Stoa*

Como temos visto, para os estóicos, a existência do universo dá-se graças a uma espécie de harmonia, garante do acordo entre as coisas terrestres e celestes. Ao admitir o finalismo optimista do cosmos e a sua racionalidade providencial, da qual participa cada razão individual, a doutrina do Pórtico afasta-se radicalmente da física anti-teleológica e mecanicista dos epicuristas.

Contudo, e apesar dos inúmeros aspectos contrastivos entre as escolas, existe uma questão em que ambas são concidentes: a concepção materialista da realidade.

Os estóicos acreditam que tudo é matéria, corpo, decorrendo daí a noção do cosmos e da natureza como realidades corpóreas¹⁴⁹. Entendem, pois, que todas as substâncias, incluindo a própria matéria e a razão cósmica são corpos. Para os estóicos, tudo é σῶμα¹⁵⁰: a própria divindade¹⁵¹ e a alma humana¹⁵² o são. Inclusivamente, o vício e a virtude, o bem e o mal:

Non puto te dubitaturum an adfectus corpora sint [...], tamquam ira, amor, tristitia, nisi dubitas an uultum nobis mutent, an frontem adstringant, an faciem diffundant, an ruborem euocent, an fugent sanguinem. [...] corpora ergo sunt quae colorem habitumque corporum

¹⁴⁷ Rosenmeyer (1989) 111.

¹⁴⁸ *M.* 9.80 (*SVF* 2.1013).

¹⁴⁹ *Vide Sen. Ep.* 106.4. Note-se que o materialismo da *Stoa* terá surgido como reacção contra o idealismo platónico que atribuía a primazia às Ideias e ao Inteligível, preterindo a matéria, que considerava ontologicamente inferior.

¹⁵⁰ *SVF* 1.90; 2.329: para o estoicismo, “corpo” é tudo aquilo que pode ser sujeito activo ou passivo de um fenómeno causal, e não apenas aquilo que é palpável.

¹⁵¹ *SVF* 1.153.

¹⁵² *Cf. Ep.* 106.4; *SVF* 1.137.

*mutant, quae in illis regnum suum exercent [...] numquid est dubium an id quo quid tangi potest corpus sit? [...] omnia autem ista quae dixi non mutarent corpus nisi tangerent; ergo corpora sunt. Etiam nunc cui tanta uis est ut impellat et cogat et retineat et inhibeat corpus est. [...] Denique quidquid facimus aut malitiae aut uirtutis gerimus imperio: quod imperat corpori corpus est, quod uim corpori adfert, corpus.*¹⁵³

Assim, ao assumir que tudo é corpo, o estoicismo não restringe a esfera do seu conhecimento; na verdade, e a fim de poder integrar intangíveis como os vícios, as virtudes, ou a alma humana, acaba por corporalizar (quase) todo o universo. Uma vez que este era entendido como um sistema unívoco, contínuo e racional, a sua regulação pressupõe a existência de uma entidade vigilante: o *theós* estóico, princípio de racionalidade que se reveste igualmente de natureza corpórea, a fim de agir na integralidade do cosmos. Chamar-lhe-íamos o aparelho nervoso central do universo.

Desse encontro entre os objectos corpóreos resulta, por norma, a transformação. Identifica a *Stoa* três tipos básicos de mistura: a justaposição, a fusão e a amálgama total.

A primeira diz respeito à *paráthesis*, mistura de partes de corpos diferentes que não dá origem, porém, a um novo elemento, na medida em que existe apenas justaposição (à semelhança da água e do azeite); depois temos a *synchysis* ou fusão – a partir da combinação de seres diversos gera-se outro; e, por fim, uma terceira espécie denominada *amálgama total* (*di' holon krásis; total simul*), mistura que destrói os elementos originais, mas conserva as suas propriedades particulares que podem ser novamente sintetizadas e extraídas¹⁵⁴.

Segundo a física estóica, é este último tipo de mistura que compõe o universo; por sua vez, a divindade, força racional, permeia e dá forma a toda a matéria existente, alcançando a totalidade dos lugares do universo, assim como a alma faz ao corpo¹⁵⁵.

¹⁵³ Cf. *Ep.* 106.5, 7-10: ‘Acho que tu não hesitarás em reconhecer como corpos as paixões [...] – tais como a cólera, o amor, a tristeza, a menos que tu duvides que elas nos alteram o rosto, nos enrugam a testa, nos alongam a face, nos tornam a cara encarniçada ou nos fazem ficar sem pinga de sangue. [...] Consequentemente, tudo quanto altera a cor e a forma dos corpos é igualmente um corpo, o qual exerce naqueles a sua acção. [...] E será possível duvidar que seja corpo tudo aquilo por que um corpo pode ser tocado? [...] Ora, tudo quanto referi não poderia alterar o nosso corpo se lhe não tocasse; por conseguinte, todos são corpos. Mais ainda: tudo quanto tenha em si força suficiente para nos impelir, forçar, deter ou impedir de nos movermos – tem de ser um corpo. [...] Em suma, tudo quanto nós fazemos, fazemo-lo sob ordens ou da maldade ou da virtude, e tudo quanto exerce poder sobre um corpo, tudo – é um corpo!’

¹⁵⁴ Vide *SVF* 2.473, 475.

¹⁵⁵ *D. L.* 7.138.

Além disso, esta amálgama explica também a necessidade das conflagrações cíclicas, em que os quatro elementos originais se separam e se associam novamente para iniciar uma etapa cósmica diferente. Este é o mais radical desenvolvimento da noção de *sympatheia* estóica¹⁵⁶ e a mais poderosa manifestação, segundo Rosenmeyer, da *sympatheia afectiva*, ou seja, uma força que não só mantém contíguas as partículas do universo, como ao fundi-las, as afecta, confunde e perturba¹⁵⁷.

1.2.4. O cosmos como organismo vivo e racional

O universo estóico funciona, de facto, num *continuum* natural, em que todos os corpos estão interligados causalmente e dependem uns dos outros.

Como reforça Brun, a assimilação de Deus e do cosmos sustenta a existência da simpatia universal das coisas e dos seres, permitindo afirmar que «o todo está em simpatia consigo mesmo, que tudo conspira»¹⁵⁸. Aliás, como acrescenta o autor, a própria noção de simpatia, não é mais do que uma forma de designar a identidade de Deus e do mundo¹⁵⁹.

No entanto, este materialismo¹⁶⁰ não deve ser confundido com o que posteriormente caracterizou a filosofia natural dos séculos XVII e XVIII, e que concebia o mundo como um composto formado por partículas compactas, sólidas e impenetráveis, que eram regidas por uma mecânica causalista.

A verdade é que o cosmos estóico não era tanto corpuscular e atomista. Assemelhava-se mais a uma espécie de corpo inteiro, ininterrupto e sem defeitos, um organismo biológico vivo, consciente¹⁶¹ e dotado de razão, governado pela Providência (*prónoia*)¹⁶², um animal esférico.¹⁶³ Nas palavras de Cícero, um autêntico animal omnisciente:

¹⁵⁶ Cf. Rosenmeyer (1989) 113-4, que acrescenta ainda que o drama senequiano está recheado de extraordinários exemplos de *krásis*, como em *Medea* 166-7: *Medea superest; hic mare et terra uides/ ferrumque et ignes et deos et fulmina*. ‘Resta Medeia; nela vês mar e terra/ e ferro e fogo e deuses e relâmpagos!’ Para esta peça, seguimos, salvo indicação em contrário, a tradução de Sousa (2011). Vide também *Ájax* em *Ag.* 540-3.

¹⁵⁷ Rosenmeyer (1989) 115-116.

¹⁵⁸ Vide Brun (1986) 53.

¹⁵⁹ *Ibid.* 54.

¹⁶⁰ Segundo White (2006), será mais adequado designar esta visão ontológica e cosmológica como “vitalista” e não “materialista”.

¹⁶¹ Cf. *Cic. N.D.* 2.21-22; e *D.L.* 7.142-143.

¹⁶² Vide também *N.D.* 2.58.

¹⁶³ Os estóicos concebiam o universo como um animal vivo, de forma esférica, que, segundo Posidónio, era a que melhor se adaptava ao movimento (cf. *D.L.* 7.140); esta concepção, aliás, já a encontrávamos no *Timeu* platónico, e acabou por ser retomada pela tradição neoplatónica.

*Videmus autem in partibus mundi (nihil est enim in omni mundo, quod non pars uniuersi sit) inesse sensum atque rationem. In ea parte igitur, in qua mundi inest principatus, haec inesse necesse est, et acriora quidem atque maiora. Quo circa sapientem esse mundum necesse est, naturamque eam, quae res omnes complexa teneat, perfectione rationis excellere, eoque deum esse mundum omnemque uim mundi natura diuina contineri.*¹⁶⁴

Partindo da inspiração médico-biológica, os estóicos vêem o cosmos como um organismo vivo, que nasce, se desenvolve e se regenera na morte. Da mesma forma que o corpo de um ser vivo se compõe de diversos membros que estabelecem uma estreita relação de interdependência entre si, tendendo para um fim comum – a manutenção do bem-estar físico e psicológico – assim convivem as diferentes partes do universo.

A unidade cósmica é fruto de uma simpatia solidária entre as suas parcelas constituintes¹⁶⁵. Séneca emprega frequentemente esta metáfora antropomórfica do mundo ao longo da sua obra, e sobretudo nas *Naturales Quaestiones*. Dessa analogia das perturbações de terra com as do corpo humano¹⁶⁶, e da conceptualização orgânica do universo deriva a retórica de atribuição ao mundo natural de funções tipicamente humanas, dotando-o de sensibilidade, desejos e vontade¹⁶⁷.

1.2.5. Do *pneuma*, fogo-artífice, à *scala naturae*

Baseando-se na teoria heracliteana, o estoicismo abandona as quatro causas aristotélicas – matéria, forma, causa eficiente e causa final –, e descreve um universo corpóreo regido por dois princípios (ἀρχαί) materiais¹⁶⁸ e indestrutíveis: o activo (τὸ

¹⁶⁴ Cic. *N.D.* 2.30: ‘Vemos o que nas diversas partes do mundo (não há nada que não seja uma parte do universal) existe *sensu* e razão. E naquela parte onde está o princípio gerador do mundo, não só é forçoso que estas qualidades [o *sensu* e a razão] existam, como também serão mais puras e melhores. Por consequência, é forçoso que o mundo seja ela próprio sapiente, e que aquele elemento que abarca e contém todas as outras coisas, exceda tudo pela perfeição da sua razão.’

¹⁶⁵ Cf. Rosenmeyer (1989) 107: «*Tonos* is the energy system that, for better or worse, welds the Stoic cosmos into a unity. The tensional relationship between the constituents of the cosmos, including the incorporation of man and his life in the larger world.»

¹⁶⁶ *Vide Nat.* 6.14.1-2.

¹⁶⁷ *Vide Nat.* 3.7.2; 3.8.

¹⁶⁸ Salientamos o facto de que ambos os princípios são corpóreos: tanto a causa como a matéria são corpo, isto porque só o corpo existe.

ποιουῶν), que se identifica com a força racional do λόγος¹⁶⁹ e o passivo (τὸ πάσχον), a matéria (ὕλη), ou em latim *materia*, substância amorfa e privada de qualidade. O primeiro age sobre o segundo, dando-lhe forma e produzindo os seres singulares¹⁷⁰.

Na verdade, sem o princípio activo, a matéria inerte permaneceria ociosa; assim, esta força de que todas as coisas são feitas é a causa que fecunda, dirige e produz as determinações de toda a substância. Da interacção dos dois – causa (alma) e matéria (corpo) – tudo deriva¹⁷¹. Assim, ambos os princípios existem em todas as coisas e, apesar de serem independentes e com características distintas, agem e colaboram sempre em conjunto. Tal como o mundo é composto de princípio activo e passivo, assim o Homem é constituído por alma e corpo¹⁷².

O princípio activo, eterno e móvel, é designado também por Deus ou destino¹⁷³. Por seu lado, a matéria é, segundo Crisipo, formada por quatro elementos: dois activos, fogo (ou éter) e ar, e outros dois passivos, terra e água. Destes quatro elementos que harmoniosamente se conjugam para materializar o universo, o fogo desempenha, para a doutrina do Pórtico, um papel preponderante na dinâmica cósmica: ele é princípio, razão seminal, e fim¹⁷⁴. Aliás, os estóicos resgataram ao pensamento heracliteano a ideia-base do fogo como artesão do universo¹⁷⁵, e elevaram-na a conceito fundamental da sua física¹⁷⁶.

Com efeito, os restantes – água, ar e terra, que o fogo acaba por reabsorver aquando das conflagrações – não são mais do que manifestações aspectuais de um único ser, que assume aparências várias, motivadas pelas diferentes tensões determinadas

¹⁶⁹ *D.L.* 7.134.

¹⁷⁰ *Vide Ep.* 62.5. Cf. Sharples (1996) 43.

¹⁷¹ A *Stoa* distinguia, além da matéria inerte, quatro graus ou reinos diferentes na natureza: *Quattuor hae naturae sunt, arboris, animalis, hominis, dei; haec duo, quaerationalia, sunt, eandem naturam habent, illo diuersa sunt, quod alterum inmortale, alterum mortale est* (*Ep.* 124.14). ‘Há na natureza quatro tipos seres: a árvore, o animal, o homem, o deus. Estes dois últimos, por serem racionais, possuem natureza idêntica, apenas diferindo entre si por um ser imortal e o outro mortal’. Cf. Píndaro, *Nem.* 6.1-4: “Uma só é a raça dos homens e dos deuses./ Ambas respiramos, vindas da mesma mãe. /Porém, um poder bem distinto nos separa./ Uma nada é; e o brônzeo céu, esse permanece sempre seguro” (tradução de Rocha Pereira (1995) 173.

¹⁷² *SVF* 2.300.

¹⁷³ *SVF* 1.85; 2.299ss.

¹⁷⁴ *Vide* Rosenmeyer (1989) 128: «The stoics distinguished between productive fire, the vital element co-substantial with the rational seed that is also God; and destructive fire, “lacking skill”, the fire stands for the negative volatility of the world, and that periodically erupts in an act of total conflagration. Cataclysm and conflagration are merely two different ways of talking about the world consuming itself by the logic of its indigenous contagion. Fire and water jointly form the corporeal matter within which mutability, a constant theme in Seneca’s writings, expresses itself.»

¹⁷⁵ Cf. Heraclito, frg. 30 *DIELS*: «Este *kosmos* [o mesmo para todos] não o criou nenhum dos deuses nem dos homens, mas sempre foi, é e será um fogo sempre vivo, que se acende por medida, e por medida se extingue». Tradução de Rocha Pereira (1998) 251.

¹⁷⁶ *Vide* Long (1984) 145-147.

internamente. Assim, todos os corpos são fogo, ou melhor, aparências da sua existência¹⁷⁷.

A matéria, permeável, é penetrada pelo πνεῦμα – termo traduzível por ‘espírito’ ou ‘vento’¹⁷⁸. Este representa a força divina, a Razão universal imanente ao cosmos que actua nas coisas inorgânicas como força coesiva.

Já em Aristóteles encontramos um esboço da *scala naturae*, teoria que os estóicos desenvolveram, e que defendia «uma unidade essencial entre todos os entes que povoam o nosso mundo»¹⁷⁹. Apesar das diferenças entre o homem e os demais seres vivos, o filósofo reconhece que não pode existir uma distinção radical entre humanos e não humanos. O homem não é *qualitativamente* diferente e superior, ele é, na verdade, um animal entre os animais, dada a continguidade das espécies¹⁸⁰.

Por sua vez, a *scala naturae* estóica, mais elaborada do que a aristotélica, era bem conhecida no seu conjunto, ainda que não tenha chegado até nós, dos mestres antigos, uma exposição minuciosa e completa. Aliás, é em Séneca que encontramos maior pormenor na abordagem da teoria¹⁸¹.

O *pneuma* funcionava como um campo de forças que mantinha a solidariedade das partes, impedindo a sua dissolução no vazio infinito; e, além disso, assegurava a individualidade de cada ser. Consoante a maior ou menor concentração de *pneuma* nos seres, maior ou menor seria a sua coesão. Esta *scala* apresenta, portanto, quatro degraus:

- a) O *pneuma* dos seres inanimados, que visa apenas assegurar a sua coesão corporal (*héxis*)¹⁸²;
- b) O *pneuma* designado por *phýsis*, que diz respeito ao princípio reprodutivo e de crescimento das plantas (em Séneca, *anima* ou *natura*)¹⁸³;
- c) O *pneuma* presente nos seres animados (*animalia*): a *psykhê* ou *animus*¹⁸⁴;
- d) O *lógos* ou *ratio*, ou seja, o *pneuma* dos *animalia rationalia*, seres dotados de um *animus rationalis*, ou *logikê dýnamis*¹⁸⁵.

¹⁷⁷ Cf. Bréhier (1997) 10-11.

¹⁷⁸ Apesar do emprego dos termos *pneuma* e *matéria*, a doutrina não pressupõe um verdadeiro dualismo de princípios, dado ambos partilham uma natureza corpórea, ainda que ténue e móvel o primeiro, e pesada e inerte, o segundo.

¹⁷⁹ Segurado e Campos (2010) 165.

¹⁸⁰ Cf. Arist. *Part. an.* 681a 11-15; *Hist. an.* 8. 588a 18-31.

¹⁸¹ Cf. Segurado e Campos (2010) 164-167.

¹⁸² Cf. *Nat.* 2.2.4.

¹⁸³ Cf. *Nat.* 6.16.1.

¹⁸⁴ Cf. *Ep.* 58.14.

¹⁸⁵ Vide Segurado e Campos (2010) 166. Cf. *SVF* 2.458ss. Vide Martín Sánchez (1984) 57.

Conclui-se, portanto, que «o homem está *acima* dos outros entes apenas na medida em que possui uma *maior* quantidade de *pneuma* [...], por se encontrar num degrau mais elevado da *mesma* escala, sem que tal implique que ele esteja *por cima* do resto da natureza, ou seja, que esteja num outro plano diferente e superior de existência em virtude de alguma forma de supremacia *qualitativa*.»¹⁸⁶

A teoria da *scala naturae* demonstra a correlação directa que Séneca estabelece entre o conhecimento das ciências naturais e o domínio da ética. O estudo da natureza não visa o domínio do homem sobre a natureza, «mas sim o aproveitamento dos conhecimentos adquiridos [...] para melhor entender a posição do homem no mundo e assim construir uma escala de valores com incidência não apenas no domínio científico, mas sobretudo no domínio da ética.»¹⁸⁷

Este *pneuma*, “sopro quente”, nada tem que ver com o fogo doméstico que tudo queima e destrói; é antes uma espécie de hálito cálido, brilho luminoso celeste, que fecunda, conserva, alimenta e sustenta¹⁸⁸. Mente criadora do mundo e *πρόνοια*¹⁸⁹, expande-se pelo universo gradualmente a fim de gerar a diversidade, qual fogo-artífice, penetrando todos os seres vivos e objectos¹⁹⁰.

Dele deriva, portanto, a ordem e a racionalidade universais. Uma vez que esta inteligência suprema que se identifica com Deus dá forma a um mundo determinado e organizado, o homem deve viver confiante porque toda a sua vida acontece de acordo com a razão¹⁹¹. Até o *modus operandi* do universo é ético, porque age sempre com perfeita justiça.

A acepção reprodutiva deste *lógos* divino é explicitada pela expressão *λόγος σπερματικός*. Aos diferentes princípios de vida chamaram os gregos *lógoi spermatikói*, e os latinos, *rationes seminales*, que fecundam e dinamizam a matéria, e regulam o seu processo evolutivo. Esta não é uma noção espiritual, mas de natureza corpórea, na esteira do materialismo de que vimos falando. Nesse sentido, portanto, são causas físicas materiais de toda a existência¹⁹².

¹⁸⁶ Segurado e Campos (2010) 166-7.

¹⁸⁷ *Ibid.* Este artigo sobre a ética senequiana demonstra a intemporalidade do pensamento do autor latino, que não só deixou marca na filosofia e literatura como também na reflexão moderna, designadamente a (controversa) relação entre ciência e ética.

¹⁸⁸ Cf. Cic. *N.D.* 2.40-1.

¹⁸⁹ Cic. *N.D.* 2.57ss.

¹⁹⁰ Cf. *SVF* 1.171.

¹⁹¹ *Helu.* 8.2-3.

¹⁹² Vide Martín Sánchez (1984) 58-9; 78-9.

Com estes conceitos se relaciona igualmente o movimento pneumático de tensão. O *tóvoç* é a força que, ao estabelecer conflitos tensionais, permite ao universo respirar, expandir-se e movimentar-se¹⁹³. Na verdade, esta tensão cósmica não é do que a manifestação física da razão demiúrgica e divina.

Rosenmeyer salienta que o equilíbrio perfeito está em constante perigo, e de que o próprio *tónos* contém em si a possibilidade do desvio: «the dynamism of *tónos* is forever on the verge of catapulting itself into dislocations.»¹⁹⁴ Esta noção, transpõe-na para a tragediografia, para resolver a (falsa) incongruência ideológica que alguns críticos apontam: por um lado, a prosa comprometida com a saúde moral e, por outro, o *corpus tragicus*, com a (quase exclusiva) representação dos *uitia* nefastos e do desbragamento da violência. O autor acrescenta ainda que «in muscular terms: exertion and spasm are contiguous, and only the (utopian) wise man knows exactly how far to take the *tónos* that constitutes his maintenance of harmony and health»¹⁹⁵.

1.2.6. A sobrevivência cíclica da alma do mundo: conflagração e palingénese universais

A cosmologia grega foi sempre dominada, de uma forma geral, pela crença num universo cíclico, noção habilmente reaproveitada pelo Pórtico. A natureza é simultaneamente, por um lado, princípio criativo e, por outro, agente destrutivo que tende para o seu próprio fim¹⁹⁶.

Assim, os estóicos estão sujeitos a uma lei natural (*νόμος φυσικός*), cujo poder absoluto lhe permite submeter o mundo a ciclos periódicos de destruição e renovação. Este processo consiste na dissolução do universo pela acção de uma conflagração

¹⁹³ É heracliteana a concepção das tensões opostas como forma de manutenção da unidade universal (cf. frg. 8, 10, 54 Diels. É famoso o fragmento 12 Diels: «Para quem entrar no mesmo rio, outras são as águas que correm por ele.» (tradução de Rocha Pereira (1995) 123). Este reflecte o paradoxo da identidade unificadora do *lógos* que, na verdade, se oculta sob o manto da alteridade das oposições que visa harmonizar. Cf. Rocha Pereira (1998) 269 sobre o reaproveitamento da frase por Platão e Aristóteles, e a interpretação do fragmento como expressão da doutrina do eterno devir.

¹⁹⁴ Rosenmeyer (1989) 105.

¹⁹⁵ Rosenmeyer (1989) 105.

¹⁹⁶ Vide Nat. 3.27. 2-3. Observa Fedeli (2000) 41: «La natura, però, non sempre mostra il suo volto benevolo: poiché nulla per essa è impossibile, da un lato saprà dar origine alle cose, ma dall'altro potrà distruggere tutto, assalendo all'improvviso e con grande rapidità: se per edificare una città sono state necessarie intere generazioni, bast un'ora per demolirla e se una selva cresce a poco a poco, basta un momento per ridurla in cenere. È sufficiente una minima alterazione dell'equilibrio generale per annientare gli uomini [...].»

(ἐκπύρωσις)¹⁹⁷, ou seja, todos os seres e coisas são absorvidos por um incêndio cósmico¹⁹⁸.

Neste aspecto desponta a liberdade do pensamento senequiano, que diverge, em algumas ocasiões, da doutrina estoíca mais ortodoxa. Assim, Sêneca oscila entre a tradicional conflagração¹⁹⁹ e o dilúvio²⁰⁰, que aponta igualmente como causa da destruição da raça humana: *fatalis dies diluuii*. Tanto uma circunstância como a outra são materializações físicas do fim do mundo que Sêneca adota²⁰¹.

Em outros momentos, porém, tenta a conciliação ao afirmar que Deus associava os dois fenómenos, conflagração e dilúvio²⁰², para extinguir o universo e a humanidade, ideia que remonta, aliás, à especulação astral da sociedade babilónica²⁰³.

Veja-se em *Consolatio ad Marciam* o passo em que Sêneca tenta consolar o coração de uma mãe que perdeu o filho, Márcia, mostrando-lhe que um fado comum (*commune fatum*) une todos os seres: tanto as almas humanas como o mundo estão sujeitos à destruição e renovação, seja pelo fogo ou pela água. O autor oferece uma visão do cataclismo natural e da dissolução da alma na divindade, descrita em tons apocalípticos:

XXVI. 6. *Nam si tibi potest solacio esse desiderii tui commune fatum, nihil quo stat loco stabit, omnia sternet abducatque secum uetustas. Nec hominibus solum (quota enim ista fortuitae potentiae portio est?) sed locis, sed regionibus, sed mundi partibus ludet. Totos supprimet montes et alibi rupes in altum nouas exprimet; maria sorbebit, flumina auertet et commercio gentium rupto societatem generis humani coetumque dissoluet; alibi hiatibus uastis subducat urbes, tremoribus quatiet, et ex infimo pestilentiae halitus mittet et inundationibus quidquid habitatur*

¹⁹⁷ Cf. *SVF* 1.98.

¹⁹⁸ A propósito, afirmava Rosenmeyer (1989) 151 que «to a tragedian, needless to say, this aspect of the Stoic conception of natural history could not be more welcome.» Sobre este fenómeno, cf. Sharples (1996) 48.

¹⁹⁹ Cf. *Nat.* 3.28.7; 3.13.2: *ignis exitus mundi est*.

²⁰⁰ Cf. *Nat.* 3.28. 2 e 3.29.3-4. Mostra-se inclusivamente consciente dessa dissonância em relação à tradição.

²⁰¹ Sêneca dedica os últimos (quatro) capítulos do Livro III das *Naturales Quaestiones* à teorização da destruição do universo. Destaca o contraste entre a lentidão da regeneração e a rapidez do seu desmoronamento (*Nat.* 3.27. 2). A este propósito Herington (1966) 439-440 afirma que Sêneca «[...] possessed the power of projecting himself imaginatively into regions which he could never see is shown by many casual passages [...]. But of all such visions, the greatest and the most terrible are those which concern the destruction of the universe. For neither earth nor stars are immune to human sin, and the time will come when we shall destroy them all. This idea is never far from Seneca's consciousness: again we can trace it throughout his career, but perhaps the most fantastic of all such passages is to be found near the end, in the *Nat. Quaest.* (3.27-30), where he envisages the destruction of the world by water [...].»

²⁰² Cf. *Nat.* 3.28.7.

²⁰³ Cf. *Nat.* 3.29.1. Cf. Chaumartin (1996)184-5.

*obducat necabitque omne animal orbe submerso et ignibus uastis torrebit incendetque mortalia. Et cum tempus aduenerit quo se mundus renouaturus extinguat, uiribus ista se suis caedent et sidera sideribus incurrent et omni flagrante materia uno igni quidquid nunc ex disposito lucet ardebit. XXVI. 7. Nos quoque felices animae et aeterna sortitae, cum deo uisum erit iterum ista moliri, labentibus cunctis et ipsae parua ruinae ingentis accessio in antiqua elementa uertemur. Felicem filium tuum, Marcia, qui ista iam nouit!*²⁰⁴

Segundo Chaumartin, esta “hesitação” do autor deve-se a razões de ordem literária: a preferência pelo dilúvio surge, provavelmente, numa atitude de *aemulatio* da famosa descrição ovidiana (*Met.* 1.253-312) que o Cordubense cita amiúde²⁰⁵. Além disso, Séneca estava convencido de que a destruição pela água oferecia juntamente com a conflagração uma identidade total; e, de facto, o que se afirmava acerca de uma das catástrofes podia aplicar-se sem problemas à outra²⁰⁶.

Porém, no âmbito da tradição estóica, uma vez que a alma do mundo estóico se identificava com o fogo-demiurgo, com o πῦρ, o final dos tempos aparecia imediatamente vinculado ao elemento *fogo*. De acordo com a imutável lei da natureza, a vida do mundo organizava-se como um círculo perfeito: tudo o que nasce deve morrer, inclusive o mundo, o que aconteceria pela acção do fogo.

As conflagrações funcionam como uma espécie de cataclismo natural²⁰⁷, mas como o cosmos é eterno, Deus não o destrói totalmente. A divindade, quando

²⁰⁴ *Marc.* 26.6-7: ‘De facto, se o fado comum pode servir de consolo à tua saudade, nada se manterá de pé no lugar em que se mantém agora de pé, a passagem do tempo tudo derrubará e levará consigo. E jogar não só com os homens (pois que porção é essa do poder do acaso?), mas também com lugares, com regiões, com partes do mundo. Suprimirá montanhas inteiras e, noutra sítio, moldará novas rochas para as alturas; tragará os mares, desviará rios e, interrompido o comércio entre os povos, dissolverá a sociedade e a união do género humano; noutra sítio, puxará cidades para profundos abismos, sacudi-las-á com tremores e enviará desde as profundidades exalações pestilentas, cobrirá com inundações tudo o que seja habitado, e, submerso o mundo, matará todos os seres vivos e abrasará com fogo desmesurado e queimará tudo o que é mortal. E quando chegar o tempo em que o mundo se extinguirá para se renovar, essas coisas autodestruir-se-ão e os astros chocarão com os astros e, inflamada toda a matéria, um só fogo fará arder tudo o que agora brilha ordenadamente.’ XXVI.7. ‘Também nós, almas felizes e destinadas à eternidade, quando agradar de novo a deus reconstruir estas coisas, também nós, pequena parte nós próprios, na destruição universal da imensa ruína, transformar-nos-emos nos antigos elementos. Feliz o teu filho, Márcia, que já conhece estas coisas!’ Tradução de Carço (2010) 135.

²⁰⁵ Cf. *Nat.* 3.27.13-14; 3.28.2. Cf. Littlewood (2004) 169-171.

²⁰⁶ Cf. Chaumartin (1996) 186.

²⁰⁷ Neste aspecto em particular da cosmologia, Panécio afasta-se da tradição ortodoxa. Segundo o filósofo, não existem conflagrações, porque o mundo é eterno e ininterrupto. Além disso, era impossível que o mundo pudesse reverter ao princípio activo, visto que, segundo o seu materialismo radical, à mistura dos quatro elementos subjazia uma proporção constante e perpétua que guiava o universo e lhe conferia coesão. Uma ideia que, de acordo com o pensamento heracliteano, no entanto, não parece entrar em conflito com a teoria das conflagrações. Heraclito defendia que a ordem do mundo, que é

transforma tudo em vapor incandescente (*pneuma*), encerra um período do universo a fim de o recriar infinitamente a partir da unidade original: ocorria a renovação dos seres e das coisas, e o mundo reaparecia renovado (*metakosmêsis*)²⁰⁸.

Explicavam os estóicos que as conflagrações periódicas eram motivadas pela falta de humidade no mundo, por outras palavras, o fenómeno de seca afectava gradualmente o cosmos de tal maneira que originava ciclicamente um incêndio depurador.

No que diz respeito à periodicidade das *conflagrationes*, a *Stoa* atendia a um conceito introduzido por Pitágoras: o grande ano – μέγας ἔξιαυτός, *grande anno*, *annus magnus* ou *perfectus*²⁰⁹ – período temporal durante o qual todos os corpos celestes retomavam precisamente a mesma posição que haviam ocupado aquando da criação do cosmos²¹⁰.

Assim, as ditas conflagrações ocorriam a cada *grande ano*. Segundo Crisipo, quando já não restava água na terra, o mundo ardia, e isso ocorria a cada 365 vezes 18 000 anos. Assegurava-se, assim, a supremacia do princípio da mudança na continuidade, sob a forma de demonstrações da constância providencial. A frequência dos ciclos cósmicos garantia a incorruptibilidade de Deus e o cumprimento do *fatum* orgânico do universo, ciclo de vida comum a todos os seres vivos: do nascimento à morte.

A propósito da actuação divina nas conflagrações, Séneca apresenta uma analogia em *De Vita Beata* 8.4: Deus necessita de alheamento, de se recolher na sua interioridade e levar a cabo uma viagem introspectiva²¹¹. A sua existência plena e racional visa preparar a criação de um novo mundo, ou melhor, de um mundo renovado. O poeta-filósofo compara a atitude da divindade com a postura do *sapiens*: de modo idêntico trabalha a mente do sábio ou do “aprendiz” de sábio, o *proficiens*. O foco e a concentração são imperativos tendo em conta que o indivíduo se encontra sob a influência de estímulos sensoriais externos que condicionam (e amiúde prejudicam) a sua capacidade de julgamento.

perpetuamente a mesma, sempre existiu e há-de existir, e que o fogo vive continuamente e se acende e extingue com medida (cf. frg. 30 Diels). Cf. também Hoven (1971) 33.

²⁰⁸ Afirma Brun (1986) 49 que a palingénese acontecia «por ocasião de uma conflagração universal durante a qual o mundo se dilata no vazio ilimitado que o envolve e onde todas as coisas são transformadas em fogo (ἐκπύρωσις).»

²⁰⁹ Vide Platão, *Ti.* 39d; Cícero, *N.D.* 2.20. 51-53.

²¹⁰ Cf. *SVF* 2. 596, 599 e 625. Na Idade Média, este fenómeno estimava-se ocorrer a cada 15 000 anos solares, e modernamente a cada 25 868 anos solares. Sobre o cálculo do grande ano, *vide* Waerden (1952).

²¹¹ Cf. também *Ep.* 9.16-17.

De facto, a imposição dessa disciplina é fundamental porque assegura que a *ratio* orienta todas as suas acções. Desta forma, Séneca evidencia que o homem virtuoso deve ser como o fogo original e demiurgo – a sua fortaleza moral deve ser absoluta, auto-suficiente e intransponível.

À conflagração segue-se o renascimento ou restauração do mundo, conceito a que os estóicos dão o nome de palingénese (παλιγγενεσία)²¹² – para Ortega, a medula do antigo pensamento helénico²¹³.

Zenão e Crisipo viam neste fenómeno um modo de purificação do mundo, ao qual subjaz a lei do eterno retorno²¹⁴. Os estóicos tiveram especial apreço por este princípio cosmológico frequente na filosofia antiga e que acolheram na fundamentação da teoria dos ciclos cósmicos²¹⁵. Tanto a conflagração como a palingénese eram fenómenos universais e necessários que afectavam o cosmos por inteiro e cada uma das suas partes. Ambos ocorriam não só uma vez, mas uma infinidade de vezes²¹⁶, e eram o garante da estabilidade e da constância na mudança cíclica.

Por meio da palingénese, Zeus – que se identifica com a força activa do fogo-demiurgo – recriava o mundo e tudo renascia tal como existira no ciclo precedente. Em bom rigor, não se trata de ciclos, mas da eterna recorrência de mesmo um ciclo, ou seja, todas as coisas se repetem indefinidamente: surgem os mesmos homens, estes protagonizam as mesmas acções, e manifestam os mesmos receios e esperanças²¹⁷.

Numa palavra, vivem continuamente as mesmas vidas, num eterno retorno que não deixa margem para a inovação. A natureza estóica é moldada pelo determinismo cósmico e pelo carácter dinâmico do *lógos* fundador, que confere ao mundo a sua permanente vitalidade. No entanto, e apesar de dinâmica, a cosmologia do Pórtico não é evolucionista. O mundo é sempre o mesmo, ele apenas renasce. E a sua organização é a melhor de entre todas as possibilidades, porque é inspirada pela razão. Assim, e de acordo com a lei cósmica, para os estóicos, o mundo é sempre aquilo que deve ser, e

²¹² Cf. *SVF* 1.98, 102, 106, 107, 109, 497, 510-512, 522, 536; 2.299, 526, 536, 537, 576, 581, 585-632, 1049, 1064.

²¹³ Cf. Ortega (1965) 52-3.

²¹⁴ *SVF* 2.92, 299, 593.

²¹⁵ Cf. Kennedy (1972) 475. Vide também Sen. *Ep.* 90.

²¹⁶ Cf. *SVF* 1.109; 2.593, 596, 597, 599, 623-627.

²¹⁷ Rosenmeyer (1989) 150: «The process of regeneration is regarded as an eternal recurrence. Nietzsche's pessimism is anticipated by the Stoic belief that the eternal cycle of destructions and rebirths produces carbon copies of the only world and the only history we know. [...] An awareness of the inescapability of destruction, and of the probable imminence of it in a generation dominated by Nero and his court, was bound to darken the spirits of sensitive writers.»

nesse sentido, a palingénese assume-se como mais do que uma renovação, uma *revitalização* divina²¹⁸.

A este propósito salienta Pimentel que, apesar de o binómio conflagração-palingénese carregar consigo o pessimismo da «crença fatalista de que é inevitável e progressiva a degenerescência da humanidade» e da *ekpyrosis* como castigo, ele é simultaneamente o prenúncio de esperança num recomeço, num novo ciclo²¹⁹. É neste sentido que Mazzoli defende que a história palingenética do universo senequiano opera em dois planos, o natural e o humano, e se resume à necessidade que o cosmos tem do caos, para se regenerar do ponto de vista físico e ético²²⁰.

Volk parece situar-se na mesma linha de pensamento, quando conclui que: «two different models of natural explanation are allowed to co-exist in the *Naturales Quaestiones*, just as they are in the *Thyestes* and the question of whether catastrophic cosmic events are somehow caused by human beings or whether they just happen according to their own rules remains unresolved»²²¹.

Este pressuposto cosmológico e escatológico, ou melhor, o pressentimento da inevitabilidade da catástrofe, está presente no drama de Séneca, e acaba por moldar o espírito de protagonistas e coros.

À edificação do sistema contrapõe-se – mas não como resposta contraditória – a demolição e a imposição de um anti-sistema: «[...] la natura si avvale dell'antinatura in modo strumentale, per riaffermare la sua panica, monistica sovranità»²²². No âmbito da trílice acepção, física, lógica e ética, do conceito de *natura*, a alternância entre cosmos e caos é indispensável para a manutenção da equação *phýsis, lógos e aretê* da *tripartita philosophia* estóica²²³.

Aliás, o drama senequiano espelha, de forma clara e expressiva, esse movimento especialmente da *phýsis* humana no sentido da destruição e conseqüentemente as suas repercussões no mundo físico e no universo. Segundo Mazzoli, essa violação e

²¹⁸ Pimentel (1993) 29 salienta que, apesar de o binómio conflagração-palingénese carregar consigo o pessimismo da «crença fatalista de que é inevitável e progressiva a degenerescência da humanidade» e da *ekpyrosis* como castigo, ele é simultaneamente o prenúncio de esperança num recomeço, num novo ciclo.

²¹⁹ Pimentel (1993) 29.

²²⁰ Mazzoli (1996) 17. Vide *Nat.* 3.30.7 ss.

²²¹ Cf. Volk (2006)191.

²²² Mazzoli, Giancarlo (1996) 16-17.

²²³ Cf. *Ira* 1.17.1ss.

supressão das leis naturais acontecem de modo quase sistemático²²⁴. O colapso da ordem dos céus é disso exemplo frequente²²⁵.

1.2.7. *Naturam sequi: a natureza divina*

Como temos visto pela análise dos pressupostos anteriores, a física estóica impõe-se como um monismo dinâmico, que defende a unidade da realidade como um todo. O universo apresenta-se como substância material activa, sujeita a uma lei imanente – cósmica, divina e racional – que o dirige e com o qual se identifica.

Portanto, nada pode ser fruto do acaso ou contrário ao *lógos*. Dessa asserção decorre, portanto, que as contrariedades da existência humana se integram plenamente no desenho providencial.

Do latim *prouideo*, a noção de *Providentia* sofreu um desenvolvimento semântico progressivo, que terá decorrido da própria mutação da noção de *Deus* – desde a abstracção do pensamento platónico-aristotélico, passando pela teoria estóica²²⁶, à figura individualizada do Cristianismo. Subjaz a todas estas formas de teorização uma convicção: a submissão do mundo aos desígnios da razão divina que tudo permeia, excluindo arbitrariedades ou casualidades.

A *πρόνοια* estóica, ideia central da doutrina, não é inédita e remonta ao *noûs* de Anaxágoras²²⁷. Segundo Brun, o destino dos estóicos é «uma realidade natural inscrita na estrutura do mundo, no sentido em que o conjunto, a *κρᾶσις*, que liga os seres, é testemunho de uma disposição imutável na ordem das coisas.»²²⁸

Como este cosmos não oferece, como já referimos, lugar à *τύχη*, sendo regido pela ‘lei da natureza’²²⁹, tudo o que acontece está pré-determinado, já estava escrito – os árabes chamam-lhe *maktub*.

²²⁴ Mazzoli, Giancarlo (1996) 19.

²²⁵ Rosenmeyer (1989) 152.

²²⁶ Segundo a proposta de Pohlenz apud Martín Sánchez (1984) 59, a noção de Providência teria origem semita, tendo sido integrada na doutrina de Zenão, mestre oriundo do Médio Oriente. O conceito de *fatum* também teria mesma origem, indo ao encontro do fatalismo dos orientais.

²²⁷ Anaxágoras, frg. 12 Diels: «[...] porém o espírito é ilimitado e autónomo, e não se mistura com coisa alguma, mas existe só, de *per si*. [...] É a mais subtil e a mais pura de todas as coisas e possui conhecimento completo de tudo e o maior poder. E o espírito tem poder sobre tudo o que tem vida, seja maior ou menor. E o espírito tem poder sobre toda a revolução, de modo que no início foi ele que lhe deu o impulso. [...] E como havia de ser e era, e agora já não é, e o que ainda é e o que há-de ser – tudo isso foi ordenado pelo espírito, bem como a revolução que executam as estrelas, o sol, a lua, o ar e o éter, que estão separados.» Tradução de Rocha Pereira (1995) 230-1.

²²⁸ Brun (1986) 56.

²²⁹ Vide Inwood (2005) 226: «We should keep in mind that ‘law’ is properly speaking a creation of human social and intellectual activity, so that when we speak of laws of ‘nature’ we are inevitably transferring

Assim, o dever supremo do *sapiens*, do homem virtuoso, é deixar-se reger pela Providência e obedecer ao *Fatum* – a Εἰμαρμένη, dos gregos²³⁰ –, porque no cumprimento da lei divina se realiza o seu destino.

Deverá, pois, suportar com disponibilidade de espírito e agrado tudo quanto lhe sobrevier, uma vez que tudo é necessário: *in hoc enim positum est et parere dis nec excandescere ad subita nec deplorare sortem suam, sed patienter excipere fatum et facere imperata* (Ep. 76. 23-24)²³¹. A sua alma deve adequar-se à vontade divina e assentir em silêncio, e de forma espontânea, aos caminhos que Deus traça para si²³². Na verdade, esta obediência fundamenta-se numa liberdade sagrada²³³, e nunca numa existência amargamente condicionada e aprisionada.

Cleantes, no seu famoso *Hino a Zeus*, expõe poeticamente o pensamento estóico sobre o cosmos e a divindade. Desvela as diferentes facetas da imagem de Deus e apresenta Zeus, o ‘deus de muitos nomes’, como representante do poder e da lei cósmica (SVF 1.537):

*Ó mais glorioso dos imortais, deus de muitos nomes e sempre poderoso,
Zeus, senhor da natureza, que tudo governas com leis,
salve! Pois a todos nós é lícito falar-te.
Em ti está a nossa origem; a sorte de ser a imagem de um deus,
só a nós coube, entre tantos seres mortais que vivem e rastejam sobre a
[terra.
Por isso te entoarei um hino e cantarei sempre o teu poder.
A ti obedece todo este mundo que gira em torno da Terra,
por onde quer que o leves, e de boa mente te é submisso.
Seguras nas invictas mãos, como teu servidor,
o raio incandescente e de dois gumes, sempre vivo.
Sob o seu impulso, caminha toda a obra da natureza;
com ele diriges a tua Palavra universal, que passa através de tudo,
misturando-se com o astro luminoso maior e também com os menores.
Não se faz sobre a terra obra alguma sem ti, ó deus.*

some, perhaps not all, of the associations of the term from their proper sphere to a novel environment. Natural law, then, is in its origins a metaphorical concept.»

²³⁰ Cícero usou a palavra *fatum* para traduzir o termo grego (cf. *Diu.* 1.55. 125-126).

²³¹ Cf. Burton (1909) 359: «[...] to the older thinkers destiny, the fixed order of events, was something oppressive and restrictive, to be endured rather than welcomed. Seneca, however, always represents fate as the beneficent will of a wise and good power.»

²³² Cf. *Ep.* 96.2. Vide também *Prou.* 5.6: *Nihil cogor, nihil patior inuitus, nec seruo deo sed assentior, eo quidem magis quod scio omnia certa et in aeternum dicta lege decurrere.*

²³³ Cf. *Vit.* 15.7.

*nem sobre o etéreo pólo divino, nem sobre o mar,
 excepto os actos dos malvados na sua demência.
 Mas tu sabes ajustar mesmo o que é discordante
 e ordenar o que é caótico, e ódio em ti é amor.
 E assim harmonizaste tudo o que é nobre com o que é vil, numa só
 [unidade,
 de modo a originar uma Palavra eterna de tudo,
 a que fogem aqueles dos mortais que são inferiores,
 insensatos, sempre a almejar a posse do bem,
 sem verem nem atenderem à lei universal do deus,
 em cuja obediência seriam connosco felizes.
 [...] ²³⁴*

Posteriormente seria Séneca a definir o *Fatum* como *necessitatem rerum omnium actionumque, quam nulla uis rumpat*, em *Nat.* 2.36. O destino é, pois, a sucessão elaborada das causas, é a *causa causarum*²³⁵. E é na *Ep.* 107.11, que surge uma das fórmulas mais emblemáticas do nosso autor: *ducunt uolentem fata, nolentem trahunt*. Esta célebre máxima integra uma passagem que evidencia a inspiração do Cordubense num outro texto de Cleantes, que adapta na *Ep.* 107.11-12:

*Duc, o parens celsique dominator poli,
 quocumque placuit: nulla parendi mora est;
 Adsum inpiger. Fac nolle, comitabor gemens
 malusque patiar facere quod licuit bono.
 Ducunt uolentem fata, nolentem trahunt.*

*Sic uiuamus, sic loquamur; paratos nos inueniat atque inpigros
 fatum. Hic est magnus animus qui se ei tradidit: at contra ille
 pusillus et degener qui obluctatur et de ordine mundi male
 existimat et emendare mauult deosquam se.*²³⁶

²³⁴ Tradução de Rocha Pereira (1995) 444-5.

²³⁵ *Nat.* 2. 45; Cf. também *Ben.* 4.7.2.

²³⁶ Os quatro primeiros versos, que Séneca traduz livremente, correspondem ao original grego que se conhece do frg. *SVF* 1.527, atribuído a Cleantes como já referimos. Das fontes gregas não consta, porém, o quinto verso, daí que seja inconclusivo se figurava no texto de Cleantes ou se é da autoria de Séneca. Tradução de Segurado e Campos: 'Guia-me, ó pai, que reges o excelso céu,/ para onde te aprouver: não hesitarei em obedecer-te;/ aqui estou, sempre pronto! Se resistir, terei de seguir-te/ gemendo, suportando de má vontade o que podia/ ter feito de bom grado. O destino guia quem o segue/ arrasta quem lhe resiste! Vivamos assim, falemos desta maneira! Que o destino nos encontre sempre prontos, sempre de

O *sapiens* estóico – modelo de excelência moral – encarna o ideal de vida que implica a rigorosa e exigente aplicação moral da cosmologia²³⁷. Salienta Julia Annas que a virtude «is not a neutral kind of excellence (still less, an excellence in achieving some non-morally specified way of life). It is a complex disposition to do the morally right thing for the right reason in a consistent and reliable way, in which one's emotions and feelings have so developed as to go along with one's decisions. The question, exactly what place virtue should have in one's life, is the fundamental question of ancient ethics.»²³⁸

Emerge, portanto, um dos aspectos mais evidenciadores da especificidade ideológica da *Stoa*, e cuja fortuna continua a influenciar indelevelmente o pensamento moderno: a fusão entre a física e a teologia, parte responsável pela descrição da coerência universal e do seu providencialismo²³⁹.

O Deus estóico – no dizer de Cícero, é o ser em relação ao qual nada maior pode ser concebido²⁴⁰ – identifica-se com a *phýsis*. Ele é a natureza, organismo vivo em permanente mutação, sendo sua função vencer a inércia da matéria com o seu alento vital. Princípio criador, indestrutível e beneficente, unifica a vida e dissemina-a pelos corpos particulares, inspirando nestes o *lógos* e a ordem necessária, na prossecução da finalidade imanente ao universo.

No entanto, a concepção estóica de divindade é complexa e por vezes ambígua. Senão vejamos: se, por um lado, estamos perante um monoteísmo, pois Deus é concebido como ser único, por outro, como ele é múltiplo nas suas manifestações diversas, decorre um entendimento teológico politeísta²⁴¹; por último, uma vez que

boa vontade. Uma alma verdadeiramente grande é aquela que se confia ao destino. Mesquinho e degenerado, pelo contrário, é o homem que tenta resistir, que ajuíza mal da ordem do universo e que acha preferível corrigir os deuses do que emendar-se a si próprio!

²³⁷ O estudo do cosmos entendido como mundo constitui um domínio fundamental da filosofia a partir dos pré-socráticos, mas foi com os estóicos que se autonomizou, verificando-se a existência de inúmeros tratados intitulados “Sobre o cosmos”. Veja-se a este propósito Mansfeld (1992) 391-411. No entanto, só no século XVIII se consagrou o termo “cosmologia” com o filósofo Christian Wolff, autor de uma *Cosmologia generalis*, que instaura a cosmologia como um dos ramos da metafísica, a par da ontologia, teologia e psicologia. Definiu-a como a ciência do mundo como tal.

²³⁸ Cf. Julia Annas (1993) 441.

²³⁹ Cf. *Ben.* 4.8.2.

²⁴⁰ No estoicismo, deus é aquele ser em relação ao qual nada maior pode ser concebido (cf. *Cic. N.D.* 2.37-38).

²⁴¹ Não obstante a crença numa divindade universal, os estóicos não negavam a existência de deuses antropomorfizados e pessoalizados, mas reconheciam-nos como especiais manifestações da divindade absoluta. Eles são expressões poéticas da convicção no poder divino, que se manifesta de modo variado. Cf. Martín Sánchez (1984) 58; cf. Burton (1909) 358: «Seneca too refers to God as “the ruler of earth and heaven, the God of all Gods, on whom depend those individual divinities which we worship.» Nesse sentido, o emprego do termo “deuses” equivale, no âmbito da teorização estóica, a “Deus”, “natureza” ou “universo”.

Deus se encontra em todo o lugar, expressando-se pela natureza, aproxima-se assumidamente de uma visão panteísta²⁴².

O que os estóicos geram é uma hiperteologia – Deus é tudo. Assim, na esteira do pensamento heracliteano, o mundo identifica-se com deus e deus identifica-se com o mundo²⁴³.

Para Sêneca, Deus não era nem espírito nem matéria, mas acumulava em si os atributos de ambos, e não havia lugar para qualquer transcendência: «God is literally the all of existence – the universe, seen and unseen.»²⁴⁴ Note-se aqui a clara oposição ao neoplatonismo, que fundava a sua teologia na transcendência absoluta de Deus, definindo-O pela negativa, ou seja, por aquilo que ele não era.

Considera Jean-Jöel Duhot que a polémica da tendência monoteísta *versus* politeísta se resolve por si mesma, dado que a unidade divina não pressupõe necessariamente unicidade. Assim, Deus corporiza um princípio que se estende a todo o cosmos, mas que varia as suas formas de expressão; por esse motivo, ele é igualmente múltiplo, o que comprova também a sua dimensão ontológica²⁴⁵. Apesar de despersonalizado, não é abstracto nem neutro, é múltiplo.

Por sua vez, Sêneca concebe o *Fatum*, a *Fortuna* e Deus como três facetas de um mesmo poder absoluto, o da *lex divina*²⁴⁶, relacionando-se como uma espécie de trindade. Deus pode ser apelidado de *Fatum*, pois é ele que determina os fados (*Ben.* 4.7.2); não obstante é também obrigado a segui-los (*Prou.* 5.8). Veja-se como também em *Ep.* 117.19, ao falar da *fortuna*, Sêneca se reporta à rígida lei universal: *tot quaestiones fortuna tibi posuit: nondum illas soluisti; iam cauillaris* (*Ep.* 117.19).

A divergência, identificada nomeadamente por Mendell (1968) entre as visões teológicas de Sêneca-filósofo e de Sêneca-trágico²⁴⁷, Norman Pratt recusa-a, reconhecendo existir uma clara correspondência e interpenetração das três forças também no drama senequiano, que demonstra com recurso a algumas passagens do *corpus tragicus*: veja-se como, por exemplo, em *Troades* 259 e 262, *fortuna* e deuses se equiparam; ou por outro lado, em *Oedipus* 11 e 28, *fatum* e *fortuna* parecem sinónimos²⁴⁸.

²⁴² Vide Algra (2006).

²⁴³ Cf. *Vit.* 8.4.

²⁴⁴ Burton (1909) 364.

²⁴⁵ Duhot *apud* Matos (2010) 179.

²⁴⁶ Cf. *Ben.* 4.8.3; Cf. *Ep.* 76.23.

²⁴⁷ O primeiro acreditaria na predestinação e o segundo enfatizava o papel da *fortuna*.

²⁴⁸ Cf. Pratt (1948) 5-6.

Considera Martín Sánchez, como outros autores, que numa última fase do estoicismo, sobretudo no período romano, a noção estoica de Deus sofreu algumas modificações. Assim, conservou a sua natureza cosmológica original, mas despontou igualmente uma concepção mais pessoalizada da divindade²⁴⁹, muito graças à especificidade de algumas funções atribuídas²⁵⁰, patente na própria linguagem do autor²⁵¹. Alguns caracteres como a sua natureza providencial, a ambivalência para com o humano – da inata benignidade à imposição de obstáculos que testam a conduta moral individual – parecem aproximá-lo paulatinamente de um Deus mais pessoal, assemelhando-se a um Deus cristão²⁵². É ordenador, guia²⁵³, compositor do mundo, e simultaneamente espírito que habita connosco e em nós²⁵⁴.

A máxima, desenvolvida por Cleantes e Crisipo²⁵⁵, e que acabou por se tornar um dos princípios basilares da *Stoa*, e «princípio da vida interior» para Séneca²⁵⁶ foi o *naturam sequi*, que remete para a adequação do comportamento humano à natureza racional, necessária e divina. A esse propósito, defende Martín Sánchez que o traço mais relevante do conceito senequiano de Deus é efectivamente a identificação entre natureza e Deus²⁵⁷, tese de Zenão que o filósofo abraça: *quid enim aliud est natura quam deus et diuina ratio toti mundo partibusque eius inserta?* (*Ben.* 4.7.1)²⁵⁸.

Aqui, natureza tanto é entendida no seu sentido macrocósmico, como na acepção de natureza individual, específica dos seres humanos e racionais, e parcela dessa *natura*

²⁴⁹ Cf. Burton (1909) 358.

²⁵⁰ Martín Sánchez (1984) 58. Em 67, a autora lembra as palavras de Bovis, para quem o Deus senequiano era, de facto, natureza, destino e razão, mas nele havia algo que transcendia essas identificações; por sua vez, Pohlenz considerava que certas afirmações de Séneca permitiam entrever que o filósofo se encontrava muito perto de uma conceptualização pessoal do divino. Ortega (1965) entendia que, apesar de o panteísmo estoico nunca ter enchido o espírito do filósofo, este nunca terá encarado Deus como um ser pessoal, mas sim a sua vivência.

²⁵¹ Cf. Burton (1909) 364.

²⁵² Vide a opinião de Burton (1909) 364-5: «His constant representation of God as the father of men, who knows men's thoughts and observes their acts and is interested in their moral welfare, forbids the belief that he was accustomed to think of him as an unconscious mechanical force or an impersonal intellectual abstraction. Seneca was a monist, for he identified the ultimate being with the universe, but his monism was not pantheistic, but theistic, for the divine universe in which he believed was not an impersonal entity, but a personal being». Acrescenta Burton ainda que a verdadeira especificidade da ideia de Deus em Séneca reside na adopção daquilo que parecem ser elementos contraditórios, mas que o poeta-filósofo apresenta como uma noção auto-suficiente, coerente e consistente: «God is an intelligent, free, self-conscious being, yet at the same time identical with the material universe.»

²⁵³ Cf. *Ep.* 65.23-4.

²⁵⁴ *Ep.* 41.1-2.

²⁵⁵ Cf. *SVF* 1.537.

²⁵⁶ Grimal (1979) 356.

²⁵⁷ Vide Martín Sánchez (1984) 64.

²⁵⁸ Cf. igualmente *Vit.* 8.1-3.

universal²⁵⁹. Na realidade, a diferença entre natureza universal e individual não é de ordem meramente quantitativa, mas sim qualitativa. Defende Grimal que «en réalité, la *sapientia* aura deux sources: la conformité à l'ordre du monde (ce sera la source cosmique de la sagesse), et la conformité à notre propre nature, la *constantia* qui nous maintiendra semblables à nous-mêmes. L'adhésion à l'ordre universel n'entraînera pas pour la vie intérieure les mêmes conséquences que, pour chaque individu, entraîne l'accomplissement permanent de sa nature propre»²⁶⁰.

Podemos afirmar, portanto, que o estoicismo se apresenta como uma filosofia holística, um sistema de coerência baseado em três patamares de existência: o de relação com a natureza individual, que visa o desenvolvimento da integridade moral; de relação com a natureza da humanidade, na busca pela compreensão, empatia e justiça sociais; e, por último, com o universo, procurando uma consonância absoluta. Ser estóico é saber viver em total harmonia com todos os aspectos da natureza e da vida: ὁμολογουμένως τῆ φύσει ζῆν²⁶¹.

Considera Annas que ao fascínio pela *natura* subjaz o deslumbramento com aquilo que se entende por 'natureza humana'. Tanto estóicos como epicuristas procuram (re)conciliar o homem com a natureza, baseando a explicação do humano e do mundo em sistemas éticos²⁶², e aderem à ideia do foco na natureza humana para determinar o lugar efectivo da virtude nas suas vidas²⁶³. Contudo, e apesar de pontos de partida e objectivos morais comuns, as estratégias encontradas para alcançar os seus fins são radicalmente diferentes, ou melhor, discordam do que satisfaz, do que preenche essa natureza humana²⁶⁴.

Os epicuristas fundam a sua concepção teórico-prática da vida num *existir prazeroso*, fazendo coincidir felicidade com prazer: «o prazer é o princípio e o fim da vida feliz», segundo o fundador d'*O Jardim*²⁶⁵. Aliás, este é para os epicuristas o

²⁵⁹ Diógenes Laércio 7.88 procede à distinção entre a natureza humana e a do universo por meio da máxima 'viver de acordo com a própria natureza e com a do universo (externa)'.

²⁶⁰ Grimal *apud* Mazzoli (1996) 14-15.

²⁶¹ A este propósito, *uide* Aur. *Ad se ipsum*, 9.22.

²⁶² Annas (1993) 140: «But the appeal to nature is also an appeal to an ideal, an ethical idea articulated by an ethical theory, in terms of which I can locate, criticize and modify those elements in my ethical beliefs which rely merely on convention».

²⁶³ Apesar das divergências ideológicas, Grimal (1970) 11 sublinha que ambas as escolas partilham a mesma terminologia a propósito da *natura*, noção importante dos seus ideários. O autor demonstra que ambas se debruçam sobre o problema da vida moral nos mesmos termos. Séneca, aliás, considerava-a como um dos "pontos fixos" da vida moral.

²⁶⁴ Cf. Annas (1993) 136. A autora afirma ainda que a visão ética dos estóicos se baseia na asserção de duas características fundamentais da natureza humana: a potencialidade evolutiva e a racionalidade, que permite a continuidade do desenvolvimento, em p. 172.

²⁶⁵ *D. L.* 10.149.

barómetro de avaliação de todas as coisas. Assim, é bom, quando proporciona satisfação, e correlativamente será mau, quando desagrada – veja-se como aquele que é o princípio fundamental da ética epicurista se baseia num critério absolutamente subjectivo²⁶⁶. Conclui-se, portanto, que o apelo da natureza não pressupõe um quadro de referências único, definitivo e unívoco. As escolas apresentam considerações muito distintas sobre o que consideram “natural”²⁶⁷.

Com o estoicismo, a natureza assume-se como o único guia que conduz à perfeição e ao progresso humano²⁶⁸. Por meio da submissão à lei natural, o homem trilha o caminho de ascese em direcção à *uirtus*, ao bem moral, evitando os *uitia* que surgem quais ervas daninhas e que o afastam do foco: *uirtus secundum naturam est, uitia inimica et infesta sunt* (*Ep.* 50.8). Os vícios, esses, são desvios, e todos sem excepção constituem desobediências à ordem natural: *Omnia uitia naturam pugnant, omnia debitum ordinem deserunt* (*Ep.* 122.5).

Actuar segundo a *natura* implica refrear o *affectus*, bastar-se a si mesmo. O homem será virtuoso se souber adequar a sua existência à natureza, o que, no âmbito da teorização estóica, é o mesmo que dizer viver de acordo com a razão, com Deus.

Séneca lembra que a vida devemos-la a Deus, mas a *uirtus* à filosofia (*Ep.* 90.1), ou seja, a virtude não é, pois, uma benção que a todos assiste. Não é um mero empréstimo divino e garantido (*Ep.* 90.2)²⁶⁹ – a vida, aliás, apenas se encarrega de proporcionar a possibilidade da sua aquisição por meio do estudo filosófico, o que faz dela um bem precioso, o *summum bonum* da alma humana²⁷⁰.

Para os estóicos, todo o universo é uno e Deus a sua alma – *anima mundi* – e o seu mentor – *mens universi*. Aliás, entre o universo e o homem existe uma grande similitude e coincidência de mecanismos, na medida em que tanto macro como

²⁶⁶ Como o prazer consiste na ausência de dor ou de perturbação psicológica, os discípulos de Epicuro tendem naturalmente para o prazer, e evitam a dor. Epicuro distingue dois tipos de prazer: o *prazer em movimento* ou *cinésico*, que consistem em desfrutes fugazes, próprios dos sentidos; e o *prazer estável* ou *catatemático*, que corresponde a um estado de estabilidade em que o homem não sofre, não se agita: a ausência de dor corporal define-se como *aponía*; e a imperturbabilidade anímica designa-se por *ataraxía* (cf. Epicuro, fr. 434 Usener). Vide Sen. *Ep.* 66.45.

²⁶⁷ Vide Annas (1993) 141: «They also differ in their success in uniting the two major roles of nature: nature as the given facts about ourselves which ethical theory has to respect, and nature as an ethical ideal.»

²⁶⁸ Cf. *Ep.* 5.4: *Nempe propositum nostrum est secundum naturam uiuere*. ‘O nosso objectivo é, primordialmente, viver de acordo com a natureza.’

²⁶⁹ Cf. também *Ep.* 76.6, 123.16; *SVF* 3.215, 224-5.

²⁷⁰ Além disso, Séneca considera que o homem não atinge a sabedoria sem primeiro passar pelo vício e que aprender a virtude é desaprender os *uitia* (*Ep.* 50.7). Sobre esta questão, uide Hine (1995).

microcosmos são organismos vivos em permanente actividade. O lugar ocupado por Deus no mundo corresponde àquele que o corpo humano ocupa na alma²⁷¹.

Cada razão individual participa da razão universal que Deus expande pelo mundo e por todas as coisas. A alma humana, de natureza corpórea²⁷², é, portanto, um fragmento divino do *lógos* – nas palavras do poeta-filósofo, *ratio autem hihil aliud est quam in corpus humanum pars diuini spiritus mersa. Si ratio diuina est, nullum autem bonum siue ratione est, bonum omne diuinum est* (*Ep.* 66.12)²⁷³.

O divino habita no corpo humano, designadamente no exercício da alma virtuosa que, dado que não olha a estatutos nem proveniências sociais, tanto reside no cavaleiro como no escravo (*Ep.* 31.10-11). É essa a maior riqueza que um homem pode ter:

Aliás, e uma vez que a alma comunga da razão, ordem e beleza universais, isso aproxima o homem da divindade, noção esta que domina o pensamento senequiano. No entanto, ainda que homens e deuses partilhem a razão, nos deuses ela é perfeita enquanto nos homens, perfectível: *Ratio uero dis hominibusque communis est; haec in illis consummata est, in nobis consummabilis* (*Ep.* 92.27)²⁷⁴.

A alma humana – equiparada pelos estóicos a um polvo²⁷⁵ – apresenta fundamentalmente duas grandes funções: a da representação, acto que nasce da impressão de um objecto exterior na própria alma; e a da inclinação – ὀρμή –, que é a capacidade de experimentar o desejo e a aversão²⁷⁶. O desenvolvimento da (racionalidade da) alma permite-lhe apreender as leis universais, conhecimento esse imprescindível na busca pela virtude, pela felicidade. Perante o exposto se depreende

²⁷¹ Cf. *Ep.* 65. 24. Vide também *Nat.* 2.6.6. Segundo Collingwood (1965) 8, a analogia do micro-macrocosmos foi uma das ideias-base do pensamento cosmológico grego: «The Greek view of nature as an intelligent organism was based on an analogy: an analogy between the world of nature and the individual human being, who begins by finding certain characteristics in himself as an individual, and goes on to think of nature as possessed of similar characteristics. By the work of his own self-consciousness he comes to think of himself as a body whose parts are in constant rhythmic motion, these motions being delicately adjusted to each other so as to preserve the vitality of the whole: and at the same time he finds himself to be a mind directing the activity of this body in accordance with its own desires. The world of nature as a whole is then explained as a macrocosm analogous to this microcosm».

²⁷² A alma do homem entra no rol dos corpóreos, porque é princípio de acção (*D.L.* 7.156). Alguns autores como Zenão e Posidónio, por exemplo, definem a alma como um sopro cálido (πνεῦμα ἐνθερμον) que nos permite respirar e movimentar (*D. L.* 7.157). À semelhança da alma do universo (Deus), ela é fogo vivificante, porque é parte do Sopro Ígneo Universal, da Divina Razão. De acordo com Hoven (1971) 41, a alma é feita de ar e de fogo.

²⁷³ ‘E a razão outra coisa não é senão uma parcela do espírito divino inserida no corpo do homem; se a razão é divina, e se todo o bem é inseparável da razão, então todo o bem é divino.’

²⁷⁴ Cf. também *Ep.* 49.11; *Nat.* 1.14.

²⁷⁵ Os estóicos comparam a alma a um polvo e dividem-na em quatro (ou oito) partes: o princípio directivo (lógico) ou hegemónico (ἡγεμονικόν), considerado a parte mais importante, que gera e dirige as restantes, prolongando-se nelas como os tentáculos de um polvo; uma segunda diz respeito aos cinco sentidos: visão, olfacto, audição, paladar e tacto; a terceira reporta à capacidade reprodutora (ou princípio espermático); por fim, a palavra, a linguagem (*D.L.* 7.157).

²⁷⁶ Cf. Brun (1986) 66.

que a alma não pode ser tomada apenas no sentido biológico, de princípio de vida. Com efeito, a sua função gnoseológica é vital, pois é por meio dela que o homem compreende o mundo²⁷⁷.

1.2.8. Λόγος, οἰκείωσις e a cidadania humanista do *sapiens*

O *lógos*, partilhado por homem, natureza e divino, que os estóicos reconhecem como o seu elemento mais profundo e norma superior²⁷⁸ serve igualmente de base às leis que regulam a vida e as relações entre os homens.

Assim, a razão da *natura* era fundamento não só da moral como do Direito: as leis não resultam da arbitrariedade humana, elas inspiram-se inevitavelmente na perfeição do *lógos* universal.

Dado que cada homem é uma parcela divina, decorre daí a noção de igualdade e equidade perante a lei e a justiça²⁷⁹, e igualmente de fraternidade humana. Assim, da mesma forma que dirige a vida individual, a razão do universo governa também o colectivo – nesse sentido, a justiça consiste em nada mais do que a acção da razão divina no seio da humanidade.

Cícero, numa passagem famosa (*de Republica*, 3.22.33) exprime esta mesma ideia:

Est quidem uera lex recta ratio naturae congruens, diffusa in omnes, constans, sempiterna, quae uocet ad officium iubendo, uetando a fraude deterreat; quae tamen neque probos frustra iubet aut uetat nec improbos iubendo aut uetando mouet. Huic legi nec obrogari fas est neque derogari ex hac aliquid licet neque tota abrogari potest, nec uero aut per senatum aut per populum solui hac lege possumus, neque est quaerendus explanator aut interpret eius alius, nec erit alia lex Romae, alia Athenis, alia nunc, alia posthac, sed et omnes gentes et omni tempore una lex et sempiterna et immutabilis continebit, unusque erit communis quasi magister et imperator omnium deus, ille legis huius inuentor, disceptator, lator; cui qui non parebit, ipse se fugiet ac

²⁷⁷ Cf. Isidoro (2008) 22.

²⁷⁸ Cf. *Ep.* 45.9, 65.19; *De Prou.* 1.2.

²⁷⁹ Cf. *Ep.* 47, em que Séneca defende a igualdade de tratamento entre escravos e homens livres.

*naturam hominis aspernatus hoc ipso luet maximas poenas, etiamsi cetera supplicia, quae putantur, effugerit.*²⁸⁰

Os estóicos procuraram anular a inconciliável antinomia *nómos-phýsis*, desenvolvida pelos pensadores da época socrática, ao argumentarem que o *nómos* derivava da *phýsis*. Séneca, porém, parece manter a tradicional distinção entre lei da natureza e lei humana: ao *ius naturae*, ou *ius diuinum*, que remete para a estrutura da natureza e para a racionalidade que esta insufla em tudo, contrapõe o *ius Quiritum*²⁸¹, ou *ius humanum*, que era o «lugar de los conflictos entre las injusticias del egoísmo de los individuos y la justicia que pretende instaurar la razón universal.»²⁸²

A existência de um vínculo entre todas as coisas e que une designadamente o homem à natureza remete inevitavelmente para outra imagem fundamental à teorização estóica, física e ética: a correlação entre macro e microcosmo²⁸³. Como frisámos anteriormente, o estóico comunga de uma visão *simpática* da natureza, pois experiencia um sentimento de harmonia com o mundo natural, rege-se por uma «profunda convicção de uma fundamental e indelével *solidariedade da vida* que estabelece a ponte sobre a multiplicidade e variedade das suas formas singulares»²⁸⁴.

Nesse sentido, o Homem é concebido como uma estrutura, uma reprodução em menor escala do cosmos. A organização e a racionalidade universais do macrocosmos servem de modelo ao ser humano²⁸⁵, visão esta que se radicaria, de forma admirável, no

²⁸⁰ “Há uma lei verdadeira, a recta razão, que está de acordo com a natureza, é repartida por todos, é constante, sempiterna; chama-nos ao dever, mandando; afasta-nos da fraude, proibindo; e, contudo, nem manda e proíbe baldadamente os honestos, nem mandando ou proibindo, demove os desonestos. Não é lícito substituir esta lei, nem retirar-lhe seja o que for, nem pode ser revogada de todo. Tão-pouco podemos libertar-nos dela, seja através do Senado, seja através do povo. Não se pode andar à procura de um Sexto Élio para a explicar ou interpretar, nem será uma lei em Roma e outra em Atenas, uma agora e outra logo. Mas uma só lei, sempiterna e imutável, abrangerá todos os povos e em todo o tempo, e haverá um só deus comum, uma espécie de mestre e general de todos. Foi ele o inventor desta lei, o seu juiz, o seu criador. Quem não lhe obedecer fugirá a si mesmo e, desprezando a natureza humana, por isso mesmo expiará o maior castigo, ainda que tenha escapado a tudo o mais que se tem na conta de ser um suplício.” Tradução de Rocha Pereira (2000) 39.

²⁸¹ Cf. *Nat. 3.praef.* 16.

²⁸² Martín Sánchez (1894) 181. *Vide*, a este propósito, pp. 167-9; 180-1. Sobre a lei natural em Séneca, *vide* também Inwood (2005).

²⁸³ Cf. Rosenmeyer (1989) 65-6: «Seneca’s own imaginative procedure in the *Naturales quaestiones* shows everywhere how the natural cosmos is made to derive as a trope for movements within the psychological spectrum, and vice versa, and that the two form a sustained band of action and reaction».

²⁸⁴ Cassirer (1995) 78.

²⁸⁵ Cf. Segurado e Campos (1997) 80: «[...] Seria de esperar que, sendo o homem um microcosmo constituído segundo o mesmo modelo que o macrocosmos – o universo –, funcionasse também segundo uma ordem perfeita e inalterável, isto é, que o homem, na sua qualidade de ser racional, fosse por completo regido pela *ratio*. O que sucede, contudo, é que os estóicos, e Séneca também, apontam a relação entre a razão e a vida humana, não como um facto *mas apenas como um ideal*.»

contexto da cultura renascentista, nomeadamente com o humanismo²⁸⁶. O ser humano, centelha divina, penetrado pelo *pneuma* – sopro que não é senão a própria alma do universo – integra-se no seio de uma *natura* sábia e racional. Falamos, assim, de duas entidades dotadas de individualidade, mas que se harmonizam por meio de uma relação de reciprocidade. Aliás, um dos conceitos basilares da moral estóica é a noção de οἰκείωσις, que Cícero traduziria por *conciliatio* e *commendatio*²⁸⁷.

A duas forças indefectíveis confiou Deus a realização e manutenção da ordem perfeita do cosmos – ao instinto (ὄρμη) e à razão (λόγος). O primeiro guia o animal nas suas capacidades de protecção, alimentação e reprodutivas; o segundo garante o acordo do homem consigo mesmo e com a natureza²⁸⁸.

Deste modo, a teoria estóica da οἰκείωσις – termo que deriva do grego *oikos* ‘casa’, traduzível por ‘apropriação’²⁸⁹ – funda-se no instinto de autopreservação comum a todos os seres vivos, por meio de um acto de apropriação instintiva da natureza e suas leis²⁹⁰.

Este é o primeiro instrumento que a natureza confia aos seres para se conservarem. Aquando do nascimento, o primeiro impulso (ὄρμη) é o de sobrevivência, ou seja, o ser tende instintivamente para a salvaguarda pessoal e não, como defendiam os estóicos, para o prazer. Neste processo inicial, apropria-se tanto do ambiente que o acaba de receber como da sua compleição e condição intrínseca. Reconhece imediatamente o seu corpo como pertença individual (*oikeîon; carum*) a proteger com todo o zelo²⁹¹.

Quando observado nas plantas e nos animais, estamos perante uma tendência do foro da inconsciência; nos homens, porém, dada a sua essência racional, trata-se de um comportamento controlado pela razão²⁹² e evolutivo em função das necessidades de cada estágio etário da vida humana.

Séneca conclui a epístola 121 – carta na qual se debruça com maior pormenor sobre o tema da *conciliatio*²⁹³ – com o reforço da ideia de indispensabilidade à sobrevivência, tanto nos animais como nos homens, da adaptação e do amor-próprio²⁹⁴:

²⁸⁶ Vide Colombero (1985).

²⁸⁷ Cf. Cícero, *Fin.* 3.16.

²⁸⁸ *SVF* 1.197-8.

²⁸⁹ Outras possibilidades de tradução incluem ‘familiarização’ ou ‘adaptação’.

²⁹⁰ Cf. *SVF* 3.178. Sobre este tema, vide Pembroke (1971) 114ss. e Grimal (1979) 368-371.

²⁹¹ O contrário da *oikeiôsis* é a *allogriôsis*, que pode ser traduzida por ‘alienação’.

²⁹² Cf. *Ep.* 121.14.

²⁹³ Nas cartas 82, 15 e 116.3, encontramos alusões ao instinto inato do homem para a autopreservação.

[...] *Primum hoc instrumentum in illa natura contulit ad permanendum, conciliationem et caritatem sui. [...] In nullo dependes uilitatem sui, ne neglegentiam quidem. Tacitis quoque et brutis, quamquam in cetera torpeant, ad uiuendum sollertia est. [...]*²⁹⁵

A universalidade deste princípio dita que todos os seres evitam o que os prejudica, procurando aquilo que os beneficia, de acordo com a especificidade das suas naturezas. É esta norma fundamental de conduta que enforma aquela que se pode considerar a primeira e mais elementar *lex naturae*, cujo cumprimento aponta, desde logo, o caminho da verdade e do bem.

No caso do homem, o instinto tenderá, portanto, a promover o racional e a evitar o que lhe for contrário, de onde decorrem consequências éticas profundas. O homem concilia-se consigo mesmo e com tudo o que é conforme à sua essência, apropriação que lhe permite, por conseguinte, distinguir o que é útil e bom daquilo que é supérfluo e nefasto.

Considera-se que o estoicismo distingue dois planos de desenvolvimento desta teoria. Assim, o primeiro plano, e que vimos explanando até agora, diz respeito à relação interna do indivíduo consigo mesmo e à combinação do ser com a natureza. Conclui-se, portanto, que, para o estóico, o desenvolvimento e a maturação do indivíduo *per se* são absolutamente cruciais. Aliás, os escritos dos filósofos patenteiam a natureza individual(ista) e pessoal(ista) da sua existência: a caminhada ascética pauta-se pelo afastamento da *turba multa*, não obstante, contudo, o dever de participação na coisa pública²⁹⁶. Resguardando-se da agitação emocional colectiva que conduz a uma espécie

²⁹⁴ Noutro momento, utiliza o termo *caritatem* ('caridade; estima') para traduzir esse instinto de preservação, designadamente do corpo, mas que não deve, porém, transformar-se nunca numa servidão (cf. *Ep.* 14.1). Veja-se igualmente *Ben.* 4.17. 2: [...] *quemadmodum nemo in amorem sui cohortandus est, quem a momento, dum nascitur, trahit* [...], em que usa o termo *amorem*, no sentido de 'amor-próprio' para traduzir o princípio de *oikeiosis*.

²⁹⁵ *Ep.* 121.24: '[...] A natureza dotou-os desde logo com o equipamento indispensável à sobrevivência: o instinto de autoconservação. [...] Tu não encontras, todavia, em ninguém, o desprezo, nem mesmo o desinteresse em relação a si próprio. Mesmo as criaturas mais embrutecidas e incapazes de se expressar fazem tudo para preservar a própria existência, ainda que mais nada lhes interesse neste mundo. [...]

²⁹⁶ Segundo os estóicos, todo aquele que desejasse tornar-se *sapiens*, devia evitar o contacto com os *insipientes*, pois essa convivência ser-lhe-ia prejudicial e contagiosa (cf. *Ira* 3.8.1ss; *Tranq.* 7.1- 2; 17. 3). A *turba* devia ser evitada a todo o custo (*Ep.* 7.1). Não obstante, e contrariamente a Epicuro que aconselhava o sábio a permanecer alheio à intervenção política, a «viver escondido» (cf. fr. 551 Usener) – porque a ambição política é fonte de perturbação e obstáculo à desejada *ataraxia* –, os estóicos defendem que o *sapiens* deve ser útil à *res publica*. Cabe-lhe, pois, ser activo no *negotium*, ajudando no governo da cidade, e conduzindo os outros à *uirtus* (cf. *Ot.* 3.2; Diogénes Laércio, *SVF* 3.697), visto que é na acção que reside o ideal estóico. Este dado explicará, em grande medida, a evolução progressiva que o estoicismo foi sofrendo perante a estabilidade da doutrina epicurista.

de contágio, o estóico procura encontrar-se, alinhando o espírito com a lei cósmica e racional.

Como enunciámos anteriormente, a teoria da *oikeíōsis* desenrola-se igualmente num segundo nível, juntando-se, portanto, à primeira dimensão outra mais abrangente, de carácter universalista. Desta feita, entendem os estóicos que também as relações interpessoais se baseiam nesse processo de apropriação. E isto não se verifica apenas no contexto familiar e doméstico, como é expectável, por exemplo, no vínculo afectivo entre pais e filhos (nesse caso, os progenitores tendem a amar a sua descendência, preocupados sempre com o bem-estar e segurança da descendência).

A verdade é que a *natura* ela mesma nos impele a amar-nos uns aos outros (*Ep.* 95.51-53):

*Natura nos cognatos edidit, cum ex isdem et in eadem gigneret; haec nobis amorem indidit mutuuum et sociabiles fecit. [...] ex illius imperio paratae sint iuvandis manus. [...] Habeamus in commune: <in commune> nati sumus. Societas nostra lapidum fornicationi simillima est, quae, casura nisi in vicem obstarent, hoc ipso sustinetur.*²⁹⁷

Existe, assim uma identificação conatural entre todos os seres humanos, dado que os une uma mesma característica, a natureza racional, e a partilha de uma origem, destino e submissão à lei da natureza comuns.

Cria-se uma nova cidadania, a *κοινωνία*: uma vez que todos os membros são *parentes*, o indivíduo tem a obrigação moral de se comportar com os seus semelhantes – seus concidadãos – como consigo mesmo. O *sapiens* é um cidadão do mundo consciente de que integra uma comunidade global, a qual partilha deveres e direitos, vinculando-se à *ratio*²⁹⁸. E tem responsabilidades para com os diferentes grupos: família, cidade, humanidade, universo²⁹⁹. Além disso, o ideal é que o sábio seja útil ao maior número de pessoas possível; se, porém, não conseguir sê-lo para muitas, que seja

²⁹⁷ ‘A natureza gerou-nos como uma só família, pois nos criou da mesma matéria e nos dará o mesmo destino; a natureza faz-nos sentir amor uns pelos outros, e aponta-nos a vida em sociedade. [...] em obediência à natureza, as nossas mãos devem estar prontas a auxiliar quem delas necessite. [...] Possuamos tudo em comunidade, uma vez que como comunidade fomos gerados. A sociedade humana assemelha-se em tudo a um arco abobadado: as pedras que, sozinhas, caíam, sustentam-se mutuamente, e assim conseguem manter-se firmes!’

²⁹⁸ Cf. *SVF* 1.262.

²⁹⁹ Em *Off.* 1.17. 53-7, Cícero descreve as várias sociedades – cosmópolis, república e família –, sendo, para o filósofo, a mais importante a república. Vide Martín Sánchez (1984) 174-5

para poucas, e em última instância, útil a si mesmo³⁰⁰: Séneca, ao elevar esta ideia de parentesco universal entre os homens a uma das suas máximas, confirma a distância que o separa do rigorismo e radicalismo da ortodoxia estóica quando contrapunha o *sapiens* ao *insipiens*, ao *stultus*.

O Cordubense não adota essa inflexibilidade, dado que, no seu entender, a oscilação entre bem e mal é própria da humanidade; por esse motivo, é mais tolerante com as imperfeições e faltas humanas. Somos membros de uma mesma raça, a humana, e companheiros de uma comunidade racional. Assim, e numa perspectiva ético-psicológica, podemos afirmar que a génese do altruísmo humano reside na *oikeiosis* social³⁰¹.

1.2.9. Determinismo e necessidade: entre *fatum* e responsabilidade moral

Agostinho da Silva afirmou um dia que consistia «o livre-arbítrio em voluntariamente cumprir o fado.» A asserção do filósofo, poeta e ensaísta, e de um dos maiores intelectuais portugueses do século XX³⁰², descreve na perfeição o ideal estóico da adequação da vontade à necessidade (a *Ανάγκη*) do *λόγος* cósmico.

No entanto, os epicuristas, principais detractores da *Stoa*, criticaram veemente e frequentemente a (aparente) incompatibilidade que, no seu entender, existia entre o determinismo do *fatum* todo-poderoso e a questão do livre-arbítrio.

Entendiam que as duas opções da alternativa, quando levadas às últimas consequências, se excluía mutuamente. Assim, negar a liberdade equivalia a negar a responsabilidade e a reduzir o destino a um encadeamento de acções, sujeito a uma mecânica implacável. Por isso, questionavam: se todo o acontecer se inscreve nas malhas do destino inexorável, e se, por esse motivo, nada depende da iniciativa humana, que liberdade resta ao indivíduo na tomada de decisões? E que responsabilidade moral pode ele assumir pelos seus actos?

³⁰⁰ Cf. *Ot.* 3.5.

³⁰¹ Vide Rousseau (1780-1789) 167 «C'est la faiblesse de l'homme qui le rend sociable; ce sont nos misères communes qui portent nos coeurs à l'humanité: nous ne lui devrions rien si nous n'étions pas hommes. Tout attachement est un signe d'insuffisance: si chacun de nous n'avait nul besoin des autres, il ne songerait guère à s'unir à eux. Ainsi de notre infirmité même naît notre frêle bonheur.[...] Je ne conçois pas que celui qui n'a besoin de rien puisse aimer quelque chose: je ne conçois pas que celui qui n'aime rien puisse être heureux,» in <http://www.rousseauonline.ch/Text/volume-4-emile-ou-de-l-education-tome-premier.php>. Sobre a *oikeiosis* social e individual, cf. Sharples (1996) 123-4.

³⁰² O seu pensamento denota a influência do seu percurso académico: licenciou-se, em 1928, em Filologia Clássica na Universidade do Porto, com a brilhante classificação de 20 valores. Um ano depois, e apenas com 23 anos, defende a sua dissertação de doutoramento intitulada *O Sentido Histórico das Civilizações Clássicas*.

De facto, o problema do determinismo estóico parece muitas vezes uma questão insuperável³⁰³.

Crisipo, citado por Cícero, contribuiu para a ampliação e compreensão desta aporia. O filósofo grego considera que tudo no universo tem uma causa, mesmo que desconhecida ou não-evidente. Com base nessa teoria, procede à discriminação dos dois tipos existentes: as causas perfeitas e principais (*causae perfectae et principales*) e as auxiliares e próximas (*causae adiuuantes et proximae*)³⁰⁴.

Admite que nem todos os efeitos decorrem de causas produzidas pelo destino e que os acontecimentos subsequentes ao assentimento (humano) também se submetem a uma ordem causal. Desta feita, a liberdade parece, pois, residir em cada momento de *concordância, de assentimento*.

A partir desta lógica argumentativa, depreende-se que o estóico visava preservar a teoria do determinismo causal universal, isto é, a tese de que todo o acontecimento é motivado por uma causa antecedente, rejeitando simultaneamente a exclusividade de um determinismo externo.

Crisipo defende que a ocorrência de um impulso ou de um acto de assentimento pressupõe necessariamente a existência de factores internos ao agente. E, desse modo, o poder do destino (εἰμαρμένη) é entendido apenas como causa auxiliar. Necessária, é um facto, mas não suficiente. Ou seja, os acontecimentos nascem, segundo Crisipo, da combinação dos factores externos com os internos³⁰⁵.

A este propósito, o Crisipo ciceroniano propõe um símile bem ilustrativo: recorre a objectos como um cilindro e um cone para exemplificar o papel da natureza específica de um determinado agente (*phýsis*) e a sua responsabilidade no assentimento ou submissão ao *fatum* (Cícero, *Fat.* 42-43.19).

O comportamento cinésico dos objectos resulta tanto do empurrão – impulso exterior (causa auxiliar) – como da especificidade das suas naturezas internas (causa completa ou perfeita). Noutras palavras, nenhum dos dois podia, de facto, iniciar o seu movimento sem uma força externa que os impelisse, mas a forma como um e outro deslizam – o cilindro, de modo suave, e o cone oscila ziguezagueando – justifica-se pelas naturezas próprias dos objectos. Assim, sob a energia de um impulso idêntico, os movimentos resultantes serão inevitavelmente diferentes, dada a peculiaridade dos objectos em questão.

³⁰³ Vide e.g. o estudo de Bobzien (1998).

³⁰⁴ Cf. Cic. *Fat.* 18.41.

³⁰⁵ Vide Salles (2006) 76, *maxime* o cap. 3 (“El problema de la determinación externa”), pp. 65-86.

Quando se transpõe esta imagem para o domínio da existência humana, distingue-se claramente o que Crisipo visava demonstrar: que cada indivíduo – mesmo circunstrito pelo “espartilho” do *fatum* (causa antecedente) – actua sempre de acordo com as suas motivações e opiniões, ou seja, ancorado à sua natureza interior. Para o filósofo, este exemplo é suficiente para demonstrar a compatibilidade entre determinismo e liberdade.

Assim, segundo Duhot, somos moralmente responsáveis e responsabilizáveis pelas nossas acções, ainda que não exista, a seu ver, liberdade absoluta relativamente aos eventos externos. Deste modo, as circunstâncias levam as pessoas a revelar a sua natureza, e contribuem para colocar em evidência aquilo que realmente são, mas não justificam nem atenuam a sua conduta. Veja-se, aliás, como, perante uma situação idêntica, indivíduos reagem de inúmeras formas, todas elas distintas, à semelhança do que sucede na metáfora do cone e do cilindro. O comportamento humano é o momento por excelência da manifestação da personalidade do sujeito individual³⁰⁶.

Assim, no quadro teórico do estoicismo, a liberdade define-se sobretudo como o modo de suportar os acontecimentos³⁰⁷, colocando em acção a característica distintiva dos humanos, a sua capacidade cognitiva.

Não esqueçamos que a alma humana comunica com a *mens uniuersi* pela sua componente mais nobre, a *ratio*. Assim, sempre que aceita conscientemente o *fatum*, o homem comunga dessa natureza divina, ao permitir a identificação da sua própria vontade com o *lógos*. No fundo, ser livre é adequar a racionalidade à lei do cosmos, compreendendo a predeterminação e as razões que subjazem à ocorrência dos acontecimentos. No exercício contínuo de ajuste da *uoluntas* à vontade divina reside o ideal do homem virtuoso; aliás, na obediência a Deus reside a verdadeira liberdade (*Vit.* 15.7).

Um dos princípios fundamentais da filosofia estóica – senão o principal – consiste em distinguir aquilo que se sujeita à vontade humana daquilo que lhe é estranho. Concentre-se, portanto, o homem em agir com rectidão e em consciência³⁰⁸,

³⁰⁶ Vide Duhot (1989) 267.

³⁰⁷ Cf. Cic. *Fat.* 19.45.

³⁰⁸ Sobre a identificação do *uerum bomum* com a *bona conscientia*, cf. *Ep.* 23.7: *Quid sit istud interrogas, au unde [uerum bomum] subeat? Dicam: ex bona conscientia, ex honestis consiliis, ex rectis actionibusm ex contemptu fortuitorum, ex placido uitae et continuo tenore unam prementis uiam.* ‘Se queres saber em que consiste e donde provém o verdadeiro bem, vou dizer-to: consiste na boa consciência, nos propósitos honestos, nas acções justas, no desprezo pelos bens fortuitos, no ritmo tranquilo e constante de uma vida que trilha um único caminho.’

evitando a agitação mundana dos *affectus*, as pulsões contrárias, desviantes do caminho da virtude, o único bem em absoluto.

Os estóicos entendem que o *sapiens* deve procurar a verdade moral dentro de si, numa aprendizagem de auto-avaliação e introspecção – o retorno do homem a si próprio é, aliás, um dos temas preferidos da doutrina do Pórtico³⁰⁹. E além desse espírito crítico sobre si e sobre o que o rodeia, deverá saber aceitar *magno animo* as contrariedades que a vida oferece, alheio a perturbações externas se deixar perturbar por tudo o que não depende de si, e que não está nas suas mãos poder evitar³¹⁰.

Assim, o conceito de liberdade estóica identifica-se com o de *necessidade*. Com base nessa assimilação, reconhece-se uma transformação do sentido da noção de livre-arbítrio: de tradicional deliberação espontânea no quadro de uma indeterminação futura e aberta passa, com a *Stoa*, a designar a aceitação consciente de tudo o que acontece. O uso da faculdade racional autonomiza o homem e responsabiliza-o³¹¹, numa dupla acepção: cósmica e individual.

Assim, ao agir de acordo com a *recta ratio*, aproxima-se da verdadeira sabedoria, enquanto pela acção viciosa, recusa as predeterminações do universo, e encontra a ignorância, da qual o vício é companheiro.

Nesse sentido, a ética estóica é fundamentalmente uma ética do *dever* (*καθήκον*), conceito introduzido por Zenão³¹², e que os romanos traduziriam com o termo *officium*³¹³. Todos os seres devem agir de acordo com a natureza, sentido original do termo *kathêkon*. Ou seja, *kathêkon* será o comportamento conveniente, conforme a razão da natureza.

O dever não é, contudo, o Bem. Como temos vindo a reforçar, o estoicismo coloca a tónica na constância do *proficiens*. O Bem moral dos estóicos reclama conformidade e advém da natureza reiterada das escolhas aconselhadas pelo dever³¹⁴.

³⁰⁹ Cf. Annas (1993) 215: «What it requires is reflecting about ourselves and about our needs and interests are, plainly a complex task. To live naturally, in fact, involves an inner change, without which outer changes are useless; we must start to reflect on what kinds of being we are, what our needs are and so on».

³¹⁰ Cf. Sen. *Prou.* 4.1.

³¹¹ Vide *Ot.* 5.8: *secundum naturam uiuo si totum me illi dedi.*

³¹² *SVF* 3.493.

³¹³ Cf. Cic. *Fin.* 3.17.58. Ao traduzirem por *officium*, os romanos acrescentaram-lhe a carga jurídica: a noção de legalidade e cumprimento normativo.

³¹⁴ Vide Cic. *Fin.* 3.20; *Tusc.* 4.34.

*Quid est beata uita? Securitas et perpetua tranquillitas. Hanc dabit animi magnitudo, dabit constantia bene iudicati tenax (Ep. 92.3)*³¹⁵.

1.2.10. Dos *uitia* à *uirtus*: o difícil caminho da sabedoria

Para o estoicismo não existe um meio-termo entre vício e virtude: aliás, esta não admite graus, pois é o único Bem³¹⁶. Possui valor em si mesma, e não se subordina ao prazer, critério dos epicuristas.

Para alcançar a *uirtus*, é necessário que o homem vença as paixões que o “desligam” da sua natureza divina. Importa, portanto, desprender-se de todas as coisas terrenas e materiais que escravizam o espírito, derrotando tanto a irracionalidade que existe no seu entorno como aquela que existe em si.

Os estóicos foram unânimes na divisão das paixões em quatro grandes classes: o prazer, o desejo, o medo e o desgosto³¹⁷. Além disso, procederam à sua descrição: o prazer (ἡδονή) traduzia-se num desejo irracional de algo aparentemente agradável, e compreendia a vaidade, a alegria com o mal dos outros, a voluptuosidade e a devassidão; por seu lado, o desejo (ἐπιθυμία) reporta à ambição de algo que não se pode ter, ao ódio, cólera, desejo de vingança, e também ao amor-paixão (*amor morbus*); por φόβος designavam o temor, ou seja, a expectativa negativa, e que se podia traduzir em manifestações de medo, terror, vergonha, hesitação, ansiedade e pânico; por último, incluíam o desgosto (λύπη), que se ramificava em piedade, inveja, ciúme, angústia, perturbação e aflição³¹⁸.

Os *affectus*, a face visível da irracionalidade, são elementos perturbadores que impedem o exercício da *ratio* – porto seguro dos estóicos – e o agir *secundum naturam*, exigência da doutrina para alcançar a desejada *ataraxia* (ἀταραξία), traduzível em latim

³¹⁵ ‘A felicidade não é mais do que a segurança e tranquilidade permanentes. Quem no-las proporciona é a grandeza de alma, bem como a constante perseverança na correção das nossas ideias [...]’

³¹⁶ O que existem são graus de acesso à virtude. Pimentel (1993) 16-17 nota que a *uirtus* é o «conjunto harmónico e perfeito de todas as qualidades», dado que cada um dos predicados atrai os restantes. Acrescenta ainda que os estóicos consideram que as virtudes se encadeiam umas nas outras, daí que «quem possui uma, possui todas» (cf. Diógenes Laércio, *SVF* 3.295), ou melhor, o homem ou é virtuoso ou não é. A *uirtus* é, nas palavras de Pimentel, um «valor compósito e absoluto», que não admite meios-termos. O mesmo sucede com os *uitia*, um erro tende a atrair outro, e basta um só defeito para o homem ser considerado imperfeito (*improbis*).

³¹⁷ Vide Diógenes Laércio e Estobeu, *SVF* 1.211; Cic. *Tusc.* 3.11.24-25. Veja-se igualmente a definição ciceroniana das quatro paixões principais em *Tusc.* 4.7.14.

³¹⁸ Vide Diógenes Laércio, *SVF* 3.396, 400, 407, 412. Os estóicos tinham o hábito da catalogação objetiva e exaustiva, conforme nota Cícero em *Tusc.* 3.6.13. Vide Pimentel (1993) 21-2.

por *tranquillitas animi*. De facto, a extirpação absoluta dos *affectus* constitui-se como o maior desafio moral imposto por esta corrente filosófica.

As paixões derivam, segundo Zenão, de falsos julgamentos, juízos de valor e opiniões³¹⁹ – movimentos de alma irracionais³²⁰ e contrários à natureza –, portanto a sua erradicação conduz à aceitação da razão, ou seja, da ordem da natureza, e ao desenvolvimento da *uirtus*³²¹.

Ao estado, sublime diríamos, de imperturbabilidade do *sapiens* perante os *uitia* chamaram os estóicos *apátheia* (ἀπάθεια), conceito que resgataram aos Cínicos. Esse ideal consiste na absoluta impassibilidade perante as contrariedades, e perante a morte³²². Por isso, lembrava Séneca:

*Circumcidenda ergo duo sunt, et futuri timor et ueteris incommodi memoria; hoc ad me iam non pertinet, illud nondum. In ipsis positus difficultatibus dicat: “Forsan et haec olim meminisse iuuabit.”*³²³

Recuperando o verso virgiliano (A. 1.203), o Cordubense insiste na importância de afastar pensamentos que, pela sua inutilidade, são nefastos para a alma e comprometem o percurso de ascese que o estóico procura trilhar. Tanto as amargas recordações do passado (*veteris incommodi memoria*) como a ansiedade e por aquilo que há-de vir (*futuri timor*) devem ser evitadas, porque são desprezáveis. Tudo o que

³¹⁹ Cf. *Tusc.* 4.37.39; 4.38.82. A este propósito, Pimentel (1993) 21 destaca a importância do estudo da Lógica, que impedia ou pelo menos evitava a adesão aos juízos viciosos.

³²⁰ Cf. Diógenes Laércio e Estobeu, *SVF* 1.205; Cic. *Tusc.* 4.6.11: *auersa a recta ratione contra naturam animi commotio*. Contudo, os actuais estudos da neurociência afastam-se, por completo, dessa (clássica) oposição entre razão e emoções, provando que estas desempenham um papel fundamental nos mecanismos decisórios. A este propósito, veja-se a obra de Damásio, designadamente *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e o Cérebro Humano* (2011), em que o neurocientista português defende que toda e qualquer expressão racional se baseia em emoções. Damásio advoga que a parte do cérebro responsável pelas emoções e comportamentos sociais (sistema límbico) e a unidade que controla a razão (neocórtex) trabalham sempre em conjunto. Cf. também o trabalho do neurofisiologista francês Berthoz (2003) 12 que considera que as decisões tanto motoras como intelectuais não se baseiam exclusivamente na análise racional da situação: «La décision n’est donc pas seulement raison, elle est aussi action. Ce n’est jamais un processus purement intellectuel, un jeu logique que l’on peut mettre en équation. Une décision implique une réflexion, bien sûr, mais elle porte déjà en elle, tout en intégrant les éléments du passé, l’acte sur lequel elle débouche». Veja-se especialmente o cap. II (*Émotion et décision*, pp. 43-100).

³²¹ Cf. *SVF* 1.206ss.

³²² O sábio deve estar pronto para receber a morte, daí que deva viver cada dia como se fosse o último (cf. *Ep.* 12.8). Essa espera deve ser feita com serenidade e sem temores, uma vez que a morte é um indiferente que se inscreve no curso racional da vida. Nas palavras de Cícero, a vida não é pertença do homem: ela é um empréstimo por parte do universo, de devolução sempre iminente. O homem deve estar preparado para deixar a vida a qualquer instante (cf. Cic. *Tusc.* 1.39.93).

³²³ *Ep.* 78. 14-15: ‘[...] Há, portanto, dois sentimentos que devemos eliminar decididamente: o medo do futuro e a recordação da desgraça passada; esta já não me diz respeito; o primeiro ainda o não faz. Perante uma situação difícil há que dizer apenas: “Um dia – quem sabe! – até isto nos será grato recordar!”’

acontece se inscreve no destino que a razão universal dita, portanto há que cessar lamentos e choros (*Ep.* 78.14)³²⁴. Isto porque o sábio deverá ser uma fortaleza moral, imune a desejos, angústias e temores, o firme promontório de que nos falaria mais tarde Marco Aurélio (*Ad se ipsum* 4.49).

O Pórtico estabeleceu uma clara distinção entre bens e males. Todos têm o mesmo peso, não são nem melhores nem piores uns que os outros.

Como bens temos a reflexão, a justiça, a coragem e a sagesa; a irreflexão, a injustiça, a cobardia, e as paixões, como males correspondentes.

Sêneca reconhece a equivalência dos bens, mas classifica-os segundo uma tríplice natureza, em *Ep.* 66.5-6. Assim, uma primeira classe diz respeito a bens de primeira ordem, habitualmente ambicionados pelo homem, tais como a alegria (*gaudium*), a paz (*pax*), e a preservação da pátria (*salus patriae*); a um segundo tipo pertencem a resistência à tortura (*tormentorum patientia*) e a temperança de ânimo durante uma doença grave (*in morbo graui temperantia*), virtudes que, não são propriamente desejadas, mas decorrem, sim, de situações adversas (*infelici*); por último, o filósofo enuncia uma terceira classe, em que inclui bens como a modéstia das atitudes (*modestus incessus*), a serenidade e transparência faciais (*compositus ac probus uultus*); ou os gestos adequados a uma pessoa de bom senso (*conueniens prudenti uiro gestus*)³²⁵.

A par dos bens e dos males, os estóicos tipicaram uma terceira categoria – a dos *indiferentes* (ἀδιάφορα). Por exemplo, a vida, a saúde, a riqueza, a força, a beleza são classificados como “vantagens naturais” ou “indiferentes preferíveis” (*proēgmena*), porque se conformam à natureza (*katá phýsin*) e têm valor (*axía*).

Por outro, como contrários à *natura* (*pará phýsin*) temos a morte, a doença, a fraqueza, ou a pobreza – designados de males pelos não-estóicos e qualificados de “desvantagens naturais” ou “indiferentes não-preferíveis” (*apoproēgmena*). Portanto,

³²⁴ Vide também Inwood (2005) 234-5: «What matters to us, Seneca thinks, is that we should know that the fated sequence of events can be counted on to be consistent and impersonal [...]. Fate is to this extent like the gods of Epicurus, immune to irrational and emotional influences such as prayer, pity, and favour (*prece, misericordia, gratia*, *Nat.* 2.35.2), but not because the gods neither notice nor care for us; but rather because fate and the Stoic gods are endowed with the detached *apatheia* which is characteristic of normal human laws (see *De Ira* 1.16.5-6).»

³²⁵ No fundo, esta classificação procede dos contextos em que os bens se podem manifestar. Cf. igualmente §36 da epístola, em que Sêneca parece considerar verdadeiros bens apenas as duas primeiras classes.

daí decorre que estar bem de saúde é preferível a estar doente, assim como à morte devemos preferir a vida, a riqueza à pobreza, a inteligência à estultícia, e por aí fora³²⁶.

Na verdade, a felicidade (εὐδαιμονία) reside, para os estóicos, na procura pela virtude, na aprendizagem de vida de acordo com a natureza, com a Providência. O prémio dessa caminhada-luta é (o ideal d) a perfeição moral³²⁷, somente alcançável pelo exercício da *uirtus*, que se realiza em dois tempos: a meditação, por um lado, e a acção, por outro³²⁸. Pimentel acrescenta que «o próprio *uitium*, com o cortejo das paixões que o compõem, é punição, tal como a *uirtus* é a recompensa do *sapiens*»³²⁹.

Séneca compara esse exercício ao treino intensivo de um atleta (*Ep.* 78.16):

*Athletae quantum plagarum ore, quantum toto corpore excipiunt?
Ferunt tamen omne tormentum gloriae cupiditate nec tantum quia
pugnant, ista patiuntur, sed ut pugnent. Exercitatio ipsa tormentum est.
Nos quoque euincamus omnia, quorum praemium non corona nec
palma est nec tubicen praedicatum. Nominis nostri silentium faciens,
sed uirtus et firmitas animi et pax in ceterum parta [...]*³³⁰.

Como confirma o excerto, o exercício da virtude assemelha-se a uma espécie de τέχνη que exige continuidade, persistência, entrega e sacrifício pessoal. Os golpes infligidos pelos adversários simbolizam as contrariedades, as pedras que o estóico encontra ao longo da sua existência³³¹.

Para atingir os seus objectivos, tanto *proficientes* como pugilistas trilham um caminho de verdadeira tortura. No entanto, e contrariamente aos últimos que lutam tendo em vista a glória (*gloriae cupiditate*), o treino de superação dos primeiros não

³²⁶ Cf. *D.L. SVF* 3.127 e 119.

³²⁷ Cf. *Prou.* 1.6: *bonum uirum in deliciis non habet; experitur, indurat, sibi illum parat.*

³²⁸ Cf. Pimentel (1993) 13: «A *uirtus* realiza-se em dois tempos: a meditação e a acção. E é por isso mesmo que se deve ensinar os homens a serem virtuosos, através da luta contra o mal, do exemplo na acção correcta e dirigida para o bem. É dever do *sapiens* aprender para logo ensinar.»

³²⁹ Pimentel (1999) 43.

³³⁰ '[...] Quantas pancadas não apanham os pugilistas no rosto, e em todo o resto do corpo! No entanto, submetem-se a essa tortura apenas pela ambição da glória. E não apanham pancada apenas porque lutam, mas também para que possam lutar: o próprio treino já é uma tortura. Pois também nós devemos superar todos os confrontos, embora a nossa recompensa não seja uma coroa, uma palma ou um toque de trombeta a fazer silêncio no estádio para que se proclame o nosso nome. O nosso prémio está na virtude, na firmeza de alma, na paz interior [...].'

³³¹ Vide Annas (1993) 169-170: «[...] the Stoics regard virtue as a kind of skill (technê), and that skill is an intellectual grasp that builds up, becoming ever firmer, through trial and error. As they put it, virtue is the skill concerned with life productive of happiness. [...] We become virtuous by doing these actions in ever more consistent, thought-through and reliable ways; we develop a virtue, that is a kind of skill in acting rightly.»

visa alcançar a fama das coroas e das palmas, mas a tranquilidade de espírito (*firmitas animi*). O caminho faz-se pela auto-análise contínua da interioridade, pela abnegação, pelo controlo permanente das emoções que perturbam o ânimo³³².

Além da base estoíca, a influência da formação retórica do autor é notória no desenho das concepções de mal e virtude. Pratt defende que isso fica patente na forma como ao agigantar forças opostas e apresentando-as envoltas numa estética de terror e sofrimento, Séneca parece provar que quanto maior for a violência, maior será a vitória humana³³³. Veja-se, a esse propósito, a analogia do homem com o pugilista sofrido: só aquele que já foi ferido, que viu correr o próprio sangue, e que suportou o peso do corpo do próprio adversário, sem nunca perder o ânimo, pode erguer-se com mais energia. E desce à arena com maior esperança de vencer: ... *non potest athleta magnos spiritus ad certamen adferre, qui numquam suggillatus est...* (Ep. 13.2).

1.2.11. O infortúnio como disciplina da virtude estoíca

Uma das maiores objecções à noção estoíca de providencialismo prende-se com a existência do mal na experiência humana, o qual se manifesta designadamente nas epidemias, nas catástrofes naturais, nas guerras entre os homens. Perante esta evidência ontológica, os cépticos em geral, e sobretudo os epicuristas colocam em causa a *prónoia* da *Stoa*.

Como se explica – perguntam – que uma Providência, concebida como divina, benévola e justa, puna com o infortúnio e a desgraça os homens, especialmente os de bom carácter? Se o mal existe, não pode haver Providência, asseguravam³³⁴.

Como havíamos referido anteriormente, os epicuristas recusavam o determinismo teleológico dos seus processos cósmicos, responsabilizando a *τύχη* por todos os acontecimentos, o que pressupunha, no seu entender, a salvaguarda da

³³² Cf. Ep. 85.2: *Qui prudens est, et temperans est: qui temperans est, est et constans: qui constans est, imperturbatus est, sine tristitia est: qui sine tristitia est, beatus est.* A *Stoa* distinguiu somente três estados emocionais positivos e favoráveis (*εὐπάθεια*) ao homem: a alegria (*χαρά*), que se opõe ao prazer, e engloba o contentamento, a jovialidade e o bom humor; depois, contrária ao desejo, a vontade (*βούλησις*), disposição que pode apresentar manifestações diversas: calma, afecto, doçura ou benevolência; por fim, a prudência (*εὐλάβεια*), que se opõe ao temor, e compreende o pudor e a castidade. (Cf. *D.L. SVF* 3.431). Vide Pimentel (1993) 22.

³³³ Cf. Pratt (1948) 10. Note-se o fascínio do Cordubense pela fisicalidade e morbidez descritiva das possibilidades de morte: trespassamento, envenenamento, esmagamento, paralisção e definhamento do corpo em Ep. 66.43.

³³⁴ Cf. Sen. *Prou.* 1.6; 4.8; 5.9.

liberdade individual, aspecto que tivemos igualmente oportunidade de abordar em páginas anteriores.

Além disso, como vimos, os seguidores d' *O Jardim* consideravam a virtude um meio, para alcançar um fim – o prazer – e não um fim em si mesmo; mas o facto que os impedia de fruir a vida plenamente era o mal que permanentemente os ameaça. Esse, sim, era o mais grave obstáculo para a felicidade.

Deste modo, Epicuro avançava com três cenários possíveis, que, por um lado, justificam as contrariedades a que o homem está sujeito e, por outro, visam anular a concepção (estóica) de Providência como entidade protectora: ou Deus aspira a destruir o mal, porém é incapaz; ou a divindade pode extingui-lo, mas não o quer fazer; ou então não pode nem quer fazê-lo³³⁵.

A doutrina estóica, porém, entende que os males são parte integrante da ordem cósmica, da razão universal. Subjaz, portanto, à sua existência a noção de equilíbrio entre as partes, que já abordámos anteriormente, alicerçada em parte na teoria dos contrários de Crisipo, de inspiração heracliteana³³⁶. O filósofo afirmava, pois, que a virtude só podia existir a par do vício, portanto derivava desse jogo antitético a funcionalidade do mal³³⁷.

O Cordubense interessou-se pela questão, e consciente da importância deste ponto da doutrina – bem como da sua fragilidade aos olhos dos epicuristas –, procurou esclarecer e dar respostas. Surge, portanto, o *De Prouidentia*, que dedica ao assunto, avançando com uma apologia dos deuses (*causa deorum agam*), que identifica com a defesa da Providência, cuja existência não questiona³³⁸.

Ainda que não forneça uma definição precisa do conceito, apoia-se, de modo geral, na tradição estóica para demonstrar a natureza compatível da doutrina com a existência dos males, que também são planeados pela *Prónoia*, por isso: *ideo fortiter omne patiendum est, quia non, ut putamos, incidunt cuncta, sed ueniunt (Prou. 5.7)*. Eles não acontecem simplesmente, eles chegam no momento certo.

A ideia da utilidade do mal remete inevitavelmente para o domínio da teologia e responde satisfatoriamente à questão “porque sofrem tanto os homens bons?”. Porque o infortúnio é mera disciplina para a virtude.

³³⁵ Martín Sánchez (1984) 74.

³³⁶ Cf. Heraclito, fr. 67.204.

³³⁷ Cf. Brun (1986) 61.

³³⁸ *Prou.* 1.1.

E a Providência preocupa-se sempre com os homens bons; aliás, é com base no afecto que nutrem por eles que lhes enviam os males, que, no fundo, não são males³³⁹; são testes, provas de resistência para desenvolver e aperfeiçoar o espírito na virtude³⁴⁰: *Omnia aduersa exercitationes putat*³⁴¹.

Por isso, nunca se lamentam do *fatum*, e desejam viver esses acontecimentos, porque sabem que integram e fortalecem a sua aprendizagem. Lutam, resistem e erguem-se perante os embates, daí que o estoicismo, apesar de tudo, se configure como uma filosofia de vida optimista, um sistema ético pautado pelo pensamento positivo³⁴².

Mais do que um sentimento de amizade, ao homem e à Providência une-os uma relação de parentesco e de afinidade, como a que existe entre pai e filho. Aqui, Deus representa o papel de educador rigoroso e severo (*Prou.* 1.5-6).

O amor divino prepara os filhos para a vida e impõe disciplina e firmeza ao seu dia-a-dia. É, pois, como um pai severo que Deus olha para o bom homem, não o poupando nem à dureza do trabalho nem às lágrimas³⁴³.

Por conseguinte, à acusação de que Deus não é bondoso porque faz sofrer os *boni uiri*, o Cordubense contrapõe com o argumento de que a sua benevolência se revela a quem é bom, uma vez que a própria lei da natureza não admite que entidades boas se prejudiquem mutuamente: a *uirtus* deriva dessa relação privilegiada.

Da ideia de que Deus testa com maior severidade os espíritos mais nobres decorre, portanto, que o mal deve ser bem-acolhido³⁴⁴. Porque os desafios que a Fortuna nos propõe nos tornam mais fortes, devemos, pois, entregar-nos a ela. A adversidade é a ocasião da virtude, e quanto mais familiarizados com os perigos, mais indiferentes nos serão, ao passo que na ausência de oponentes a virtude entorpece: *Marcet sine aduersario uirtus*³⁴⁵.

Séneca faz questão de equiparar a vida e o exigente caminho da sabedoria a milícias: *Viure, Lucili, militare est* (*Ep.* 96.5). Aliás, é frequente na prosa senequiana a

³³⁹ Cf. *Prou.* 2.1.

³⁴⁰ Cf. Chaumartin (1996) 189.

³⁴¹ Cf. *Prou.* 2.2.

³⁴² Cf. Rosenmeyer (1989) 136-7: «The optimism implied in the notion of a successful adaptation or integration is the principal feature of the power of positive thinking that most people associate with Stoic ethics. The interest of the *Stoa* in a harmonic order is supposed to be satisfied with the thought that even evil actions and their consequences can be understood to fit intelligibly into a context determined by divine nature.»

³⁴³ Cf. *Prou.* 2.5-6; 4.12. Cf. Burton (1909) 361.

³⁴⁴ *Prou.* 4.12: *Verberat nos et lacerat fortuna: patiamur. Non est saeuitia, certamen est, quod <quo> saepius adierimus, fortiores erimus.*

³⁴⁵ *Prou.* 4.2.

metáfora do homem não só como atleta mas também como soldado, como vemos em *Ep.* 51.6:

*Nobis quoque militandum est, et quidem genere militiae, quo numquam quies, numquam otium datur. Debellandae sunt in primis uoluptates, quae, ut uides, saeua quoque ad se ingenia rapuerunt.*³⁴⁶

A propósito desta metáfora sobre a ascese moral, considera Wilson que a prosa do Cordubense parece denotar uma tensão entre a adesão à teoria estoíca e à natureza da linguagem e psicologia romanas³⁴⁷. Trata-se de um conflito que se reflecte em dois tipos de imagem: por um lado, a tradicional comparação da filosofia com a medicina³⁴⁸; por outro, uma visualmente mais estimulante e dramática – e sobretudo mais condizente com o gosto romano da época –, que se traduz na metáfora militar³⁴⁹.

Omnipresente na prosa senequiana, a analogia militar adequa-se melhor ao papel do filósofo, que pela motivação que inspira nos *proficientes* se parece mais com um general que encoraja as tropas antes do combate, do que com um médico que cura pacientes. Segundo Wilson, enquanto a metáfora médica é mais passiva, a militar coloca a tónica na importância das qualidades morais dos soldados como coragem, perseverança e disciplina, virtudes activas que decorrem da *uoluntas* individual dos participantes. A filosofia não é uma questão de saúde, mas de conquista: «It is a matter of dominion over the self. It is a matter of power.»³⁵⁰

1.2.12. O corpo, mero invólucro da alma – a *mors uoluntaria* e a(s) teoria(s) de sobrevivência da alma humana

Saliente-se que neste caminho em direcção à *uirtus* o corpo é exclusivamente o invólucro da alma, a barreira física para os golpes da fortuna – ‘se algo em mim pode sofrer ataques é o corpo; mas neste desconfortável domicílio habita um espírito livre’, afirmava o Cordubense (*Ep.* 65. 21-22).

Binómio fundamental da existência humana, corpo e alma não partilham, porém, os mesmos direitos: o espírito – que ocupa no homem posição idêntica à da divindade

³⁴⁶ ‘A nossa vida é também um combate, é uma expedição guerreira em que nunca nos podemos entregar ao repouso e ao lazer. Primeiro que tudo devemos derrotar os prazeres que, como vês, são capazes de dominar mesmo os ânimos mais duros.’

³⁴⁷ Wilson (1997) 62.

³⁴⁸ Vide e.g. *Ep.* 71.1; 15.1-2; 53.6-7; 75.6-7; 78.3-5; 85.12.

³⁴⁹ Vide Wilson (1997) 63. Cf. também Armisen-Marchetti (1989) 347-350.

³⁵⁰ Vide Wilson (1997) 63.

no universo – é mais valioso do que a matéria corpórea, a qual se submete ao seu poder³⁵¹.

Assim, quando o *sapiens* é sujeito a circunstâncias extremas que comprometem a sua liberdade interior – e designadamente o cumprimento de deveres sociais e morais – deve entendê-las como revelações da vontade divina de que a sua missão chegou ao fim.

Na verdade, segundo os estóicos, a vida não detém ninguém contra a sua vontade: *Nihil obstat erumpere et exire cupienti. In aperto nos natura custodit* (*Ep.* 7 0.24)³⁵². Deste modo, quando o homem reconhece que a sua liberdade e dignidade são verdadeiramente irremediáveis, a doutrina tolera, e até recomenda o suicídio: *Contemptus corporis sui certa libertas est* (*Ep.* 65. 22)³⁵³.

Não se pense, porém, que a doutrina do Pórtico defendia o suicídio, fazendo a sua apologia sem quaisquer constrangimentos. Em boa verdade, a *libido moriendi*, a pulsão pela morte, devia ser evitada³⁵⁴.

O suicídio plenamente aceite pelos estóicos – aquele que, do ponto de vista moral, mais se aproximava dos propósitos da *Stoa* – era aquele que, no famoso estudo publicado em finais do século XIX, Émile Durkheim classificara como ‘altruísta’ ou ‘filantrópico’³⁵⁵, e de que Sócrates e Catão de Útica eram modelos³⁵⁶.

Segundo a teorização de Durkheim, a esta tipologia juntavam-se outras duas³⁵⁷: o suicídio ‘anómico’, motivado por crises ou transformações da sociedade a que o homem não consegue reagir de forma favorável; e o ‘egoísta’, despoletado por um individualismo exclusivo e extremado, e severamente condenado por Séneca³⁵⁸.

Como nota Pimentel, mais tarde Arthur Bodson acrescentaria uma quarta categoria – o ‘fatalista’, plenamente aceite pela *Stoa* –, que a autora resume como a

³⁵¹ Cf. *Ep.* 65.24.

³⁵² Cf. também *Ep.* 70.15.

³⁵³ ‘O desprezo pelo próprio corpo é a certeza da liberdade’. Cf. também *Ep.* 70, a célebre carta sobre o suicídio, *vide* §5: *Itaque sapiens uiuit, quantum debet, non quantum potest. [...] Cogitat semper, qualis uita, non quanta sit. Si multa occurrunt molesta et tranquillitatem turbantia, emittit se.* ‘Por isso mesmo, o sábio prolongará a sua vida enquanto *debet*, e não enquanto *puder*. [...] Deve ter no pensamento a qualidade da vida, não a sua duração. Se se lhe deparam muitas situações graves, muitos obstáculos à sua tranquilidade, o sábio retirar-se-á!’ Cf. *Ira*, 3.16.4.

³⁵⁴ Cf. *Ep.* 24. 22-26.

³⁵⁵ Segundo Durkheim (1986) 238, este tipo de suicídio é «celui où le moi ne s’appartient pas, où il se confond avec autre chose que lui-même, où le pôle de sa conduite est situé en dehors de lui, à savoir dans un des groupes dont il fait partie.»

³⁵⁶ Respectivamente, cf. *Sen. Ep.* 24.4 e 24.6-8. Uma das características do auto-aniquilamento altruísta que Durkheim (1986) 238 enfatiza e que o diferencia das restantes categorizações é o facto de se consumir como um dever.

³⁵⁷ Veja-se sobre esta questão Durkheim (1986) *maxime* 149-311.

³⁵⁸ Cf. *Ep.* 98.16: entende o Cordubense que é tão vil fugir da morte como buscar refúgio nela. Por isso, defende que o homem deve somente abandonar a vida quando já não for útil e a sua sobrevivência servir apenas de exclusivo alimento para a dor. Cf. também *Ep.* 24.22-4. *Vide* Durkheim (1986) 223.

«escolha da morte face a um obstáculo inultrapassável; sujeição a outrem, sujeição aos próprios vícios, completa falta de recursos, degradação física e psicológica irreversível da velhice, doença incurável, etc.»³⁵⁹

No entanto, e mesmo sob estas condições, a decisão de abreviar a vida não deverá ser tomada por impulso e de modo irreflectido: o potencial suicida deve, em consciência, avaliar se os motivos que o levam a questionar a continuidade da existência comprometem efectivamente a sua dignidade humana, isto porque *uir fortis ac sapiens non fugere debet e uita, sed exire* (*Ep.* 24. 25)³⁶⁰.

Como afirma Pimentel, no quadro da ética da *Stoa*, a *mors uoluntaria* assume um «carácter de aceitação e não de recusa, de decisão serena e firme que nasce do cumprimento de um dever»³⁶¹.

Esta é a *libera mors*, como único meio de recuperar (ou conservar) a liberdade: é libertadora porque arrebatava o homem da prisão e da dureza da vida terrena, e gloriosa, porque por ela se manifesta a grandeza do heroísmo humano. Isto porque a Fortuna só considera digno o homem que é capaz de superar as adversidades.

À semelhança do gladiador que se envergonha perante um fraco adversário que surge na arena já disposto a ser derrotado, porque *scit eum sine gloria uinci qui sine periculo uincitur*,³⁶² assim age a Fortuna, que procura os mais fortes – não desperdiça, portanto, a sua magnanimidade com os cobardes³⁶³. Figuras como Múcio, Sócrates³⁶⁴ ou Catão de Útica³⁶⁵ são alguns dos exemplos que Séneca apresenta como eleitos de Deus, e modelos de virtude até na morte: *Magnum exemplum nisi mala fortuna non inuenit* (*Prou.* 3.4)³⁶⁶.

Segundo os estóicos, a alma humana, apesar da sua natureza material e corpórea, subsistia após a morte do corpo. No entanto, caracterizava-se por ser perecível, dado que a sua sobrevivência era limitada no tempo.

³⁵⁹ Pimentel (1993) 25. Cf. também Bodson (1967) 91ss.

³⁶⁰ Vide Pimentel (1993) 25-6.

³⁶¹ Pimentel (1999) 33.

³⁶² *Prou.* 3.4: ‘sabe que ganhar sem perigo é ganhar sem glória’.

³⁶³ Cf. *Prou.* 3.3.

³⁶⁴ Sócrates é unanimemente apontado pelos estóicos como exemplo do *sapiens* dedicado ao desenvolvimento e aperfeiçoamento moral dos outros e de si mesmo. Vide *Ep.* 104.27-28; *Tranq.* 5.2-3; 16.1; *Ben.* 1.8. 1- 2; *Const.* 19.1. Perante a iminência da morte, o filósofo grego enfrentou-a de forma corajosa e serena: *Prou.* 3.13.

³⁶⁵ Vide *Ira* 2.32.2; 3.38.2; *Prou.* 2.9ss; *Tranq.* 16.1; *Ep.* 11.10, 24.6-8, 71.10-11, 104.29-31; *Const.* 7.1; *Cic. Tusc.* 5.1.4; entre outros.

³⁶⁶ Em outro momento, Séneca destaca ainda a exemplaridade da figura de Diógenes, o Cínico, cuja maior riqueza era a sua liberdade interior (cf. *Tranq.* 8.4 e 8.7).

Quanto ao lugar de permanência das almas sobreviventes, os estóicos situam-nas num espaço supra-terrestre³⁶⁷. Este entendimento era generalizado e partilhado pelos mestres do estoicismo antigo e médio³⁶⁸, apesar de algumas apreciações dissonantes sobretudo no que concerne a sobrevivência da alma.

Na perspectiva de Zenão, a alma persistia durante algum tempo após a morte do corpo, mas acabava por se extinguir. Segundo Diógenes Laércio, Cleantes afirmava que toda e qualquer alma sobrevivia até ao momento da conflagração universal e subsequente palingénese³⁶⁹. A palingénese servia de recomeço para as almas, que reencarnavam e voltavam a existir.

Crisipo, por sua vez, considerava que só as almas dos *sapientes* eram imortais³⁷⁰, imortalidade essa, porém, que durava apenas até à ocorrência da conflagração³⁷¹. Esta variação decorria, segundo o filósofo, do facto de a alma do sábio ser mais forte e apresentar maior resistência do a que dos insensatos.

Na verdade, Crisipo parece aplicar também à alma a teoria das paixões. Assim, porque é vítima dos *affectus* – as doenças do espírito –, a alma do *stultus* é mais frágil e, portanto, está sujeita a uma destruição mais rápida. Ao longo da sua existência em corpo, o *sapiens* evitara a escravidão das paixões, e por isso conseguira fortalecer o espírito.

Depois temos a opinião de Panécio, o fundador do estoicismo médio, a qual Cícero retomou: seria impensável que a alma persistisse *viva* sem o corpo³⁷². A grande maioria dos estudiosos interpretou esta teorização como uma recusa de qualquer sobrevivência da alma.

Também o pensamento senequiano comunga de alguma da volatilidade estóica a respeito desta matéria³⁷³. Fazem-se notar, portanto, com frequência, ao longo da sua obra filosófica e trágica flutuações ideológicas, que podem, como defende Martín Sánchez, dever-se a uma evolução e maturação progressiva do pensamento do autor³⁷⁴.

³⁶⁷ Aliás, Cícero afirmava que a alma procurava, por necessidade, elevar-se à região celeste: *superiora capessat necesse est* (*Tusc.* 1.16.42). Cf. *Marc.* 25.1.

³⁶⁸ Panécio tem uma posição distinta, como veremos mais adiante.

³⁶⁹ *SVF* 1.5; 2.811.

³⁷⁰ *SVF* 1.522; 2.810, 811.

³⁷¹ Ao passo que as dos *stulti* teriam uma sobrevivência mais breve. Cf. Hoven (1971) 48.

³⁷² *Vide Cic. Tusc.* 1, 32, 79. Alguns autores isolados, contrariamente, consideraram que Panécio admitira a doutrina da sobrevivência durante um tempo limitado, cuja duração, contudo, era difícil de determinar. *Vide* Martín Sánchez (1984) 125. Cf. R. Hoven (1971) 52.

³⁷³ Cf. Grimal (1979) 342.

³⁷⁴ Martín Sánchez (1984) 26 distingue três etapas: a fase juvenil de atitude mística a favor da imortalidade, sob a influência do neopitagorismo de Soción de Alexandria; segue-se uma idade de

Esta hipótese, porém, carece de alguma sustentação dada a ausência do estabelecimento de uma cronologia inequívoca do *corpus* literário senequiano³⁷⁵.

Assim, quando lemos a sua obra deparamos com uma heterogeneidade de perspectivas que se revelam amiúde conflitantes e provocam alguma perplexidade e embaraço no leitor quanto às reais convicções do autor.

Como defende Hoven, há-que ter sempre presente que o filósofo bebe de outras fontes além da estóica³⁷⁶, atitude que torna a sua doutrina num caso especial dentro da tradição estóica. A sua fortuna deve muito à natureza heteróclita e eclética do seu pensamento³⁷⁷. Inegável é, contudo, o facto de que Séneca trata o problema da imortalidade em estreita dependência da cosmologia estóica, até mesmo quando a nega.

Na verdade, parece nunca ter encontrado uma resposta definitiva para esta questão³⁷⁸. Uma vez aceita a ideia de modo inabalável nos seus textos, como patenteia a seguinte passagem (*Ep.* 36.10-11):

[...] *Et mors, quam pertimescimus ac recusamus, intermittit uitam, non eripit; ueniet iterum, qui nos in lucem reponat dies, quem multi recusarent, nisi oblitos reduceret. Sed postea diligentius docebo omnia, quae uidentur perire, mutari.*³⁷⁹

A sua crença é a de que a morte é só uma interrupção da existência mortal, não um fim em si mesmo, pois o ser humano tem continuidade no *post mortem*.

amadurecimento e de predomínio de ideias de tradição estóica; uma última etapa, já da velhice, em que retoma o misticismo da primeira fase.

³⁷⁵ Cf. Martín Sánchez (1984) 126. Cf. Giancotti (1957); Hoven (1971) 125-6.

³⁷⁶ Hoven (1971) no capítulo que dedica ao filósofo romano (pp. 109-126) agrupa as respostas sobre o *post mortem* em cinco correntes ou tendências: a estóica; a alternativa socrática; a epicurista; a mística ou pitagórico-platónica; e a corrente mitológica (que no fim é desconsiderada por ser utilizada na tragediografia meramente por razões literárias). O autor justifica esta hesitação como fruto da evolução de um pensamento que bebeu de várias influências.

³⁷⁷ Cf. Hoven (1971) 109: «Ses oeuvres nous fournissent en abondance des réponses, mais celles-ci présentent à première vue une telle diversité et même tant de contradictions que leur simple lecture laisse perplexe quant à la pensée réelle de notre philosophe.»

³⁷⁸ Cf. Martín Sánchez (1984) 126-131.

³⁷⁹ [...] a morte – que nos enche de terror, que nós nos recusamos a aceitar – interrompe a vida, mas não lhe põe termo; virá um dia em que novamente veremos a luz, num regresso à vida que muitos recusariam sem o prévio esquecimento da vida passada! Noutra oportunidade explicar-te-ei mais detidamente de que modo tudo aquilo que nos parece ser destruído apenas se transforma.’ Salienta Segurado e Campos (1991) 131 que nas cartas conservadas, e apesar do compromisso com Lucílio, Séneca não regressou à questão nem procedeu à sua sistematização. *Vide Ep.* 41.5, 65.16, 71. 14; 79.12, 86. 1, 92.29-ss, 102.1-2; 22, 23; 120. 14-16; *Helu.* 8.6; *Nat.* 1. *praef.* 6, 7, 12...; *Polyb.* 9.7-8; *Marc.* 24.5 e 25.1.

Lê-se na referência ao conceito de morte como mutação – ao invés de extinção, como muitos criam – a influência da teoria estoica da conflagração³⁸⁰ e da palingênese, que tantas vezes o Cordubense acolheu³⁸¹. Nestes momentos, defende Sêneca que a sobrevivência da alma se encontra condicionada pela conflagração universal, ou seja, persiste, sim, mas com uma vida aprazada, dependente da ocorrência da *conflagratio*³⁸².

Aliás, aquando da morte, a alma humana, grande e nobre³⁸³, larga o corpo que habitou durante toda a sua existência, tempo que corresponde apenas a um capítulo introdutório, uma transição para uma (segunda) vida melhor e mais longa: *Per has mortalis aevi moras illi meliori uitae longiorique proluditur* (Ep. 102.23)³⁸⁴.

No entanto, por outro lado, em algumas passagens Sêneca revela uma inclinação no sentido contrário, da negação da imortalidade, provavelmente na esteira do influxo niilista do epicurismo: *Mors est non esse; id quale sit, iam scio. Hoc erit post me, quod ante me fuit* (Ep. 54. 4)³⁸⁵. Dessa perspectiva, e do ponto de vista ontológico, após a morte nada há, tal como acontece previamente ao nascimento. E o homem assemelha-se a uma candeia que se acende tal como se apaga³⁸⁶.

Toda a perturbação que possa sentir vivê-la-á no período que decorre entre essas duas balizas temporais. Quando o homem se apaga, passa a “não ser”, e porquanto nada sente, atinge o seu fim existencial. O “*non esse*” é, portanto, sinónimo de tranquilidade e ausência de dor.

No entanto, a esta atitude de negação da sobrevivência da alma soma-se, noutras ocasiões, uma postura ambígua perante o problema da conservação da alma no *post mortem*³⁸⁷.

Por um lado, Sêneca sugere que a morte nos pode consumir totalmente ou então despojar-nos do corpo, da nossa materialidade: *mors nos aut consumit aut exuit* (Ep. 24.18); noutra passagem, coloca em alternativa: *mors quid est? aut finis aut*

³⁸⁰ Cf também *Nat. 3. praef. 5: conflagratio qua magna pars animantium exaruit?*

³⁸¹ Vide e.g. *Ep. 9. 16, 71.12-15, 102; Marc. 20 e 26-6; Nat. 3.13.1-2; 3.28.7-29; Polyb. 9.*

³⁸² Cf. também *Marc. 26.7. Vide Hoven (1971) 109.*

³⁸³ Cf. *Ep. 102.21: Magna et generosa res est humanus animus: nullos sibi poni nisi communes et cum deo terminos patitur.* ‘A alma humana é qualquer coisa de grande e de nobre, não admite que se lhe imponham outros limites senão os que lhe são comuns com a própria divindade.’

³⁸⁴ *Ep. 102.23:* ‘O tempo que demora esta existência mortal não é para a alma senão o prelúdio de uma vida melhor e mais duradoura.’ Como também ela comunga da natureza divina, irá reunir-se com os deuses (cf. *Ep. 102.22*).

³⁸⁵ ‘A morte é o não ser; e este estado conheço-o eu perfeitamente: o “depois de mim” será idêntico ao “antes de mim”. Vide a intervenção do coro em *Tro.* 371-408 em que surge, de forma pungente, a perspectiva niilista do *post mortem*.

³⁸⁶ Cf. *Ep. 54.5.*

³⁸⁷ Cf. também *Ep. 63.16, 76.25; Prou. 6.6; Breu. 18.5.*

transitus (Ep. 65.24)³⁸⁸. Aqui, porém, Segurado e Campos considera que não devemos deduzir destas palavras uma indecisão ideológica por parte do poeta-filósofo ou um sinal do seu apregoado eclectismo. Estamos, pois, segundo o autor, perante a observância de um princípio pedagógico estoíco de não imposição das ideias da Escola aos discípulos; estes deviam ser gradualmente conduzidos até elas por meio do comentário e da reinterpretação das suas convicções prévias³⁸⁹.

Na verdade, *grosso modo* o Cordubense parece oscilar entre duas linhas de pensamento: a morte como fim absoluto (*finis*) e a morte como passagem (*transitus*). Parece-nos, porém, sobressair a convicção de que a morte não significa o final da existência, e de que a alma é imortal – *ueniet iterum, qui nos in lucem reponat dies* (Ep. 36.10)³⁹⁰. A *mors* seria, assim, o princípio de um novo ciclo, pois «o que parece perecer apenas muda de forma, como o eterno retorno das estações e do dia que sucede à noite.»³⁹¹

Em Séneca-trágico, o homem trilha o caminho inverso ao do *sapiens*, arquétipo dos estoícos: a consistência e coerência da evolução espiritual que o filósofo defende na prosa dá lugar ao retrocesso moral a que a grande maioria das suas personagens dão corpo. Nesse sentido, acrescenta Biondi que «l’inferno tragico si configura non come assenza ma come specular capovolgimento dei valori umani», e, portanto, a *anti-humanitas* é também uma forma de *anti-natura*³⁹².

³⁸⁸ Cf. Ep. 71.16.

³⁸⁹ Segurado e Campos (1991) 236.

³⁹⁰ ‘Virá um dia em que novamente veremos a luz [...]’

³⁹¹ Pimentel (1993) 28. Sobre a centralidade do tema da morte na obra de Séneca *uide* o estudo de Duarte (2015), tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

³⁹² Biondi *apud* Mazzoli (1996) 16-7.

Parte II

Da experiência estético-filosófica da natureza e da paisagem à especificidade do drama senequiano

2.1. Breves considerações sobre a estética trágica senequiana: a imagem e a palavra como ferramentas moralizadoras

De inigualável actualidade e expressividade intelectual se reveste não só o *corpus philosophicus* como o *corpus tragicus* de Séneca. A par de Cícero, Virgílio e Horácio, o valor inestimável e a originalidade da sua obra³⁹³ continuam a exercer uma duradoura influência no pensamento filosófico, literário e moral da contemporaneidade. Neste sentido, o latinista Concetto Marchesi chamou-lhe “lo scrittore più moderno della letteratura latina, ed è l’unico che ci parli ancora come fosse vivo nella lingua morta di Roma.”

Na verdade, a forte crise moral que a sociedade romana vivia assim como a experiência pessoal do poeta-filósofo terão servido de mote para a reflexão crítica que fez dos seus tempos – tão próximo que estava do centro de decisão política, no desempenho de funções como preceptor e conselheiro do imperador Nero.

Por meio do pensamento filosófico e da arte dramática escolheu expor o *mal du siècle* de uma geração – cujo clímax de degenerescência ocorreu sob a égide de Nero, procurando que ambos, na sua especificidade, servissem de catalisadores pedagógicos da restauração de mentalidades, costumes e do *mos maiorum*.

É dentro deste quadro que a sua poesia transpõe para o palco considerações filosóficas da *rerum humanarum condicio* que espelham as principais linhas de acção da doutrina estóica, designadamente da Moral. Até certo ponto, o teatro torna-se uma ampliação poética da obra em prosa³⁹⁴, e os seus dramas, documentos vivos de uma

³⁹³ Quanto à sua prosa, Gummere (1963) 40 afirmou que Séneca «[...] was a puzzle to most of his contemporaries. He wrote a prose essay which could not be identified with any contemporary type of literature; it was not normal Stoicism, like the work of Epictetus; it was not the Lamb-like style soon to be exemplified in the Younger Pliny; it was not rhetoric par excellence, as in the treatises of his father; nor was it the trenchant description of Cicero. And yet it can be proved, by a sort of paradox, that this very mixing of types, this habit of scorning the “liturgical” form, has resulted in the catholicity of his appeal to so many thinkers in subsequent ages.»

³⁹⁴ Cf. Armisen-Marchetti (1989) 375: «Mais pourquoi, parmi les grands systèmes philosophiques antiques, Sénèque a-t-il choisi le stoïcisme ? C’est que son imaginaire personnel coïncide spontanément avec celui du Portique.»

época, espelho de uma geração conturbada. A urgência moral, decorrente dos excessos testemunhados em primeira mão – o poeta-filósofo sentiu na carne a tragédia de existir³⁹⁵ – ditou que encontrasse nos seus escritos uma valiosa ferramenta de parénese para os que desejassem alcançar a virtude moral, o único bem³⁹⁶.

A Roma imperial neroniana destacava-se pelo seu carácter sincrético, e de assimilação de crenças e práticas religiosas de procedência oriental, tradições filosóficas herdadas do classicismo helénico, e convicções geradas nos usos e costumes autóctones.

Séneca foi, portanto, permeável a esse sincretismo filosófico-religioso, isto porque o estoicismo médio em que o poeta-filósofo se insere promovia essa abertura.

De facto, essa pluralidade de registos encontramos-la ao longo da sua obra, a qual acolhe frequentemente, como tivemos já oportunidade de verificar, elementos platónicos, peripatéticos e inclusivamente conclusões éticas de natureza epicurista que coincidem com as orientações estoicas do filósofo³⁹⁷.

Do estoicismo, recuperou as mais antigas concepções da escola de Zenão e Crisipo, conferindo-lhes o humanismo e individualismo de que careciam. Fez questão em imprimir-lhes, como afirmou Grimal, «um compromisso pessoal, um sentido da vida interior, da sua riqueza, do papel da afectividade, que faltava aos velhos mestres»³⁹⁸. A sua concepção do trágico é verdadeiramente original, pois combina uma série de elementos que estão na génese de uma nova concepção teatral que influenciou toda a posteridade dramática³⁹⁹.

Séneca inspirou-se na tragédia ática do século V, mas especialmente no modelo de Eurípides – o mais trágico de todos os poetas, no dizer de Aristóteles⁴⁰⁰ –, com quem partilhava o interesse pela psicologia humana e a tendência retórica estilística. Unia-os o

³⁹⁵ Soares (1996) 43. *Vide* Armisen-Marchetti (1989) 374: a autora lembra que a obra de Séneca merece ser lida e estudada, não porque se trata apenas de um testemunho histórico de uma época conturbada. Acima de tudo, o estudo das imagens prova que Séneca é um filósofo cuja reflexão se mantém actual, porque não se esvaziou de sentido: «son oeuvre parle encore à nos consciences», graças à busca honesta de respostas para as questões existenciais sobre inteligência e consciência.

³⁹⁶ *Vide Ep.* 95.43.

³⁹⁷ *Ep.* 13.17: *inter vulgata Epicuri dicta, quae mihi et laudare et adoptare permisi.*

³⁹⁸ Grimal (1985) 1992.

³⁹⁹ Apesar de a sua tragediografia ser conhecida e recompilada na sua totalidade durante a Idade Média, foi durante o período do Renascimento italiano (séculos XV e XVI) que se iniciou a sua fortuna como modelo para os autores coevos que da sua obra beberam motivos, técnicas estilísticas e o sentido de moralidade, que procuraram incutir nas suas composições. Sobre o interesse que a obra de Séneca despertou ao longo da Idade Média até ao Renascimento, *vide* Uscatescu (1965) 85-86. Scaligero, famoso humanista italiano, terá afirmado, na sua *Poética*, que *Seneca quem nulli Graecorum maiestate inferiorem existimo, cultu uero ac nitore etiam Euripide praestantiorem*. Esta opinião foi partilhada por muitos dos tratadistas de retórica da época, em Itália que, ao formularem normas para o género trágico, recorriam à *Poética* aristotélica e ao drama senequiano. *Vide* Ricci (1967) 40.

⁴⁰⁰ Arist. *Po* 1453.

gosto pela especulação filosófica e pela vida humana, pelo pictorismo descritivo, pelo patético e pelas reflexões sentenciosas. Contudo, o teatro senequiano vem substituir o fatalismo inerente ao teatro ático pelo drama psicológico⁴⁰¹.

Quanto à base mitológica, Séneca apropriou-se dos temas e motivos que melhor matéria-prima lhe ofereciam para a difusão da mensagem, conferindo-lhes uma nova roupagem, um novo significado poético⁴⁰². Assim, apesar do espartilho temático tradicional, soube criar um teatro distinto do dos seus antecessores. Apoiado na preceptiva disciplinar retórica, base fundamental da sua formação⁴⁰³, e indo também ao encontro da expressão literária vigente, procurou compor dramas que constituem estudos profundos das paixões humanas e, em última análise, tentativas de orientação espiritual⁴⁰⁴.

Frente ao drama grego, que desvelava sobretudo os grandes problemas relacionais entre os homens e o divino, e entre homens e homens – as questões da εὐσέβεια, da ὄρις e da δίκη⁴⁰⁵ –, o teatro de Séneca circunscreve ao nível do humano e racional muitas problemáticas abordadas pela tragédia ática e que esta baseava quase exclusivamente em pressupostos teológico-religiosos.

Assim, o drama deixa de se resumir à gigantesca distância que opunha o mundo dos deuses ao dos homens. Na verdade, o autor latino rompe com a religiosidade tradicional inerente à tragédia grega, e oferece-nos o desenho cru e realista⁴⁰⁶ de figuras desligadas da vontade divina, obrigadas a decidir por si mesmas, e que traçam a sua própria história de transitoriedade. Brota, portanto, um sentido de individualismo

⁴⁰¹ Vide Cardoso (1997) 16. Em conhecido artigo, Marti (1945) defende que, apesar de influenciado sobretudo pelos seus enredos, Séneca nunca procurou ser o sucessor romano dos três grandes dramaturgos áticos. Aliás, considera a autora que as suas tragédias visavam, acima de tudo, difundir o neo-estoicismo por meio de alegorias dramatizadas poeticamente. Noutro texto (1947) analisa o legado tradicional dos seus antecessores e de que modo Séneca o assimila de modo inovador.

⁴⁰² Owen (1968) 313: «By the expansion of conventional usage into dramatic symbol, by the investigation of new innuendos within conventional meanings, Seneca can achieve not only the revitalization of the metaphors and symbols themselves, but substantial new interpretations of the myths as well.» Neste estudo, o autor demonstra a criatividade senequiana a partir do tópico tradicional da actividade estelar e celeste.

⁴⁰³ Apesar da conotação genericamente pejorativa do termo “retórico”, observa Garton (1959) 6-7: «To a man brought up as Seneca was rhetoric is the whole formal art of composition: it guides the intelligence and controls the imagination at every stage. It taught how to construct, how to handle emotion, and how to prove or persuade, as well as how to write a “received” style. And Seneca, in his characterizing, whatever faults the orthodox training begets, is able also to break some new ground by each of these avenues. Rhetoric taught structure [...]»

⁴⁰⁴ Vide Foix (1955) 208-9.

⁴⁰⁵ Rocha Pereira (1998) 390.

⁴⁰⁶ Em artigo sobre ideias estético-filosóficas de Séneca e enquadramento histórico-social do seu tempo, Giardina (1964) 172 observa que na obra senequiana «[...] si evince un'estetica fondata sull'accordo e la interdipendenza di ragione e realtà, di forma e contenuto: e dunque un'estetica *realistica* e *razionalistica*.»

invulgar até então: o homem ocupa o lugar central e os actos são fruto de deliberações fundamentadas no exercício da racionalidade, enquadradas, porém, no traçado do *fatum*⁴⁰⁷. Segundo Grimal, as peripécias da tragédia senequiana têm por finalidade «revelar a alma a si mesma, desvelar, como sob tortura, a sua verdade profunda»⁴⁰⁸, oferecendo aos espectadores o espectáculo do ser humano que, na (quase) ausência do divino, se debate contra si mesmo. Encontramos a complexidade do ser humano na sua absoluta ambivalência: entre os dois sentidos do termo *deinós*, maravilhoso e monstruoso⁴⁰⁹.

Além do claro influxo do drama ático, destaca-se – apesar da distância temporal e estética que separa os dois géneros – a influência da tragédia latina arcaica⁴¹⁰, da qual subsistem somente alguns fragmentos. É opinião generalizada que Séneca terá conhecido a obra dos três grandes trágicos latinos Énio, Pacúvio e Ácio, colhendo neles alguns motivos literários e insinuações estilísticas⁴¹¹.

Na construção dos caracteres das suas figuras é possível reconhecer a influência de Énio na expressão do patético das suas peças; de Pacúvio, parece ter herdado o pictorismo expressionista das descrições de ambientes naturais; ao último dos trágicos arcaicos, Ácio, e por sinal o mais prolífico, foi beber o estilo sonoro, marcado pela retoricidade das *sententiae*, exclamações e interrogações, que ganham eco no gigantismo e titanismo de personagens como Medeia ou Atreu⁴¹².

Pela tragediografia senequiana perpassa igualmente o legado da lírica, filiada na tradição literária de Horácio, Virgílio, Ovídio, Catulo e dos elegíacos Tibulo e Propércio. Séneca adapta e integra sobretudo nas odes corais temas de natureza ideológica e filosófica, e de entre os mais frequentes destacam-se: a fragilidade e brevidade da vida; a instabilidade da Fortuna; a apologia da *aurea mediocritas* e o desejo de regresso à Idade do Ouro; o poder cósmico do amor; a riqueza e o poder como fontes de desgraça; o ideal do bom governante; entre outros.

⁴⁰⁷ Grimal (1964) 9 define estas tragédias como o confronto da alma humana com um destino: um destino não abstracto, mas particular e pessoal, preexistente aos acontecimentos anteriores à vida consciente, numa clara referência à teoria platónica da migração das almas. Segundo o filósofo grego, existiria uma região do mundo onde as almas elegeriam, de acordo com a sua natureza, os seus destinos, que se concretizariam futuramente em virtude da ordem universal.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Vide Vernant (1992) *maxime* 9.

⁴¹⁰ Vide Aricò (1981) e Tarrant (1978).

⁴¹¹ Vide e.g. Aricò (1981).

⁴¹² Em *Atreus*, 203, os versos que Ácio coloca na boca de Atreu – *Oderint dum metuant* – encerram a natureza do seu teatro, e foram recuperados por Séneca em *Thyestes* (168). Suetónio afirma que estes versos paradigmáticos ter-se-ão tornado uma das máximas predilectas do imperador Calígula, que não se cansava de os repetir. Resumem bem a *impietas* do governante para com os súbditos, aos quais não se importa de despertar ódios e amedrontar pela prepotência e arrogância (Suet. *Cal.*30.1).

Outra das especificidades da tragédia senequiana é efectivamente o papel do coro.

No drama do século V, e apesar da sua evolução, o elemento coral, que conservava a sua essência religiosa, emerge como unidade vital para o desenvolvimento da acção: comenta os acontecimentos, anuncia a entrada de personagens, dirige palavras de consolo ou advertência aos protagonistas, relata feitos inesperados ou cenas que não poderiam desenrolar-se *coram populo*⁴¹³. Por outras palavras, tem uma participação bastante activa na evolução da história, podendo a sua supressão comprometer o funcionamento do próprio drama.

Alguns autores, porém, consideram que o papel do coro no drama do poeta-filósofo latino não se reveste desse antigo estatuto de indispensabilidade dramática, e que o colectivo acaba por funcionar autonomamente, *per se*, e correlacionando-se com a intriga de modo artificial e forçado. Com fraca ligação às partes dialogadas, acusam-no de interromper de forma abrupta o poema dramático e, por isso, comprometer a composição teatral⁴¹⁴.

De facto, o papel desempenhado pelo coro na tragédia ática não encontra o mesmo eco nas odes senequianas, as quais, para Grimal, funcionam apenas como uma espécie de «*décor* espiritual».⁴¹⁵ No entanto, e apesar de reconhecermos que estes *cantica* líricos apresentam alguma autonomia do ponto de vista estrutural, consideramos que não se distanciam do conteúdo das peças, dado que os temas tratados neles se enquadram perfeitamente nos dramas. Não devem, portanto, no nosso entender, ser considerados momentos apartados da dinâmica dramática, isto porque o coro se interessa criticamente pela acção por meio de reflexões poético-filosóficas que ecoam a influência dos poetas augustanos. Contudo, o coro já não actua como porta-voz da cidade. Aliás, numa altura em que a *pólis* se alargou ao universo, o coro senequiano é o

⁴¹³ Vide Hor. *Ars* 179-188.

⁴¹⁴ Grimal (1964) 2: «Les parties lyriques sont très abondantes et on a souvent l'impression qu'elles interrompent l'action, ou même ne s'en soucient pas». Vide também Uscatescu (1981) 378: «Non c'è in Seneca, connessione tra Coro ad azione. Il coro possiede una pura *funzione lirica*; si tratta di un Coro sdrammatizzato, personaggio minore della tragedia, in posizione equivoca di interludio esterno della azione.» Para estes autores, Séneca desvia-se do preceito horaciano de que o coro equivale a uma personagem, integrando os seus cantos no drama (*Ars* 193). Cf. Frèches *apud* Soares (1999^b) 84: «Les Choeurs ne soulignent point l'action [referindo-se aos coros da *Ioannes Princeps*], mais, comme Sénèque, ils en constituent l'aura».

⁴¹⁵ Grimal (1964) 4. Por sua vez, Mendell (1968) 138 partilha da mesma opinião: «the odes in the Senecan plays have not a natural and necessary function but are used almost exclusively to mark divisions between acts. They are not either choral or truly lyric in quality but use lyric meters and would probably have been designated as such if a Roman critic had tried to classify them. They develop the themes of current popular wisdom, dressing it up with a considerable amount of learning. They are rather an accessory to the play than an integral part of it».

orador da condição humana, preocupado com a formação da humanidade em cada homem⁴¹⁶.

E, na verdade, a quietude do lirismo destas intervenções parece perseguir o equilíbrio que as cenas de crueza física e moral do drama colocam em risco. Pouco preocupado com questões de decoro ou conveniência cénica, Séneca explora frequentemente a violência, o horror e o macabro sanguinolento⁴¹⁷, perpassando amiúde pelo seu drama um sentimento de pessimismo existencial: *formas dolor errat per omnes*⁴¹⁸.

Na verdade, a morte, e sua imagética, foi um dos “indiferentes” que maior fascínio exerceu nos estóicos e no pensamento de Séneca, que encontrou na *meditatio mortis* um dos temas de eleição da sua produção filosófico-trágica⁴¹⁹. Esta omnipresença da morte e do *mundus inferus* na obra trágica foi não raras vezes mal-compreendida, e considerada uma estratégia sensacionalista de *captatio benevolentiae*, ou uma perversão própria do espírito romano da época, como assevera Joe Park Poe⁴²⁰.

Entende Otto Regenbogen, porém, que esta atracção pela morte não é mero reflexo de um interesse artificioso, mas que se ajusta, por um lado, perfeitamente às ideias veiculadas na sua prosa⁴²¹ e, por outro, às idiosincrasias de um contexto sociopolítico muito específico⁴²². A verdade é que predominava a *libido moriendi*⁴²³, uma espécie de necrofilia paradoxal⁴²⁴, um desejo de morte a que acresce a ânsia pelo aniquilamento e pela destruição – a *libido occidendi et euertendi* –, e que Séneca faz

⁴¹⁶ Grimal (1964) 5.

⁴¹⁷ Uscatescu (1981) 372: «Una delle caratteristiche essenziale e differenziali del teatro di Seneca è quella di essere teatro d'orrore e di sangue». Mais tarde, isso valer-lhe-ia a designação de «tragedies of blood» (expressão de Motto *apud* Mans (1984) 101).

⁴¹⁸ *Her. O.* 252-3. Cf. *Marc.* 11.1: *tota flebilis uita est*. Cf. igualmente *Ep.* 82. 4. Sobre o pessimismo senequiano *vide* Favez (1947).

⁴¹⁹ A título de exemplo, veja-se o eco desta reflexão sobre a morte nas intervenções corais em *Hercules Furens*, *Hercules Oetaeus*, *Thyestes* e *Troades*. Sobre esta matéria *vide* Pimentel (1999).

⁴²⁰ Poe (1969) 356.

⁴²¹ *Vide* e.g. *Ep.* 26.5-7, 49.9-10, 54.7. Cf. estudo de Regenbogen (1930) sobre a importância da violência, sofrimento e morte na tragédia senequiana.

⁴²² Regenbogen *apud* Poe (1969) 356-8.

⁴²³ Cf. *Ep.* 24. 25

⁴²⁴ Poe (1969) 359: «This necrophilia [...] is inspired by the feeling that life is unwholesome, a death-thing, a dealer and a receiver of death. This idea is an oxymoron. But necrophilia is itself a psychological oxymoron. It is a perversion of normal instincts, a love of what is beautiful in its repulsiveness, desirable in its horror.» O fascínio de Séneca pela exploração do grotesco encontra correspondência visual na arte do período neroniano. Aliás, o termo “grotesco”, cunhado durante o Renascimento, deriva da natureza subterrânea e brutal das pinturas murais da *Domus Aurea* de Nero. Criações de um certo barroquismo, reproduziam vegetação fantástica e exóticas e híbridas figuras humanas e mitológicas. *Vide* Dacos (1969).

questão de representar com figuras movidas por uma pulsão para a ruína física e moral, de si e do outro⁴²⁵.

Poe considera, no entanto, que este tipo de expressão literária não deve ser entendido exclusivamente sob a perspectiva sociológica de Regenbogen, como reacção contra a tirania e o abuso de poder⁴²⁶, numa palavra, contra a decadência moral da sociedade coeva do poeta-filósofo⁴²⁷. Note-se que o macabro impera neste drama, designadamente nas descrições de assassínios e sacrifícios humanos, momentos em que os procedimentos retórico-estilísticos reforçam a mensagem, assegurando o seu propósito pedagógico⁴²⁸. Segundo o autor norte-americano, o principal objectivo é o da demonstração das consequências destrutivas das paixões⁴²⁹.

Toda a literatura latina, desde os seus primórdios, se desenvolvera mais ou menos dentro das coordenadas da retórica, sobretudo no que à prosa diz respeito, fazendo-se sentir a sua influência na poesia, a partir do século I. Nessa altura, a retórica deixa de ser exclusiva da formação dos jovens que procuravam adquirir a destreza no uso da língua e do estilo, e tornar-se exímios oradores, munidos de técnicas discursivas de persuasão eficaz⁴³⁰.

Cumpre-nos destacar este aspecto estilístico dado que a técnica retórica também se encontra com a poesia trágica do nosso autor, filho de retórico célebre. É notória a influência da arte declamatória na composição dramática senequiana, sobretudo no recurso a formas elocutórias e discursivas, *tópoi*, expressões formulares e estruturas argumentativas próprias desta prática.

Veja-se, por exemplo, o influxo das *suasoriae* nos discursos de persuasão como o da Ama em *Phaedra* ou do Valido em *Thyestes*; as cenas de debate entre duas personagens com visões distintas, tão comum no teatro do poeta-filósofo, parecem reflectir o jogo de contraposição argumentativa das *controuersiae*⁴³¹; ou o *color poeticus* das recorrentes *descriptions*, presente sobretudo nos extensos relatos dos

⁴²⁵ Cf. Mans (1984) 111.

⁴²⁶ Vide Grimal (1992) 409-16; Oliveira (1999).

⁴²⁷ Poe (1969) 357-8.

⁴²⁸ Cf. e.g. o relato pela voz de Hécuba da morte brutal de Príamo em *Tro.* 41-56; a descrição da cegueira de Édipo em *Oed.* 952-79; o sacrifício e a carnificina dos sobrinhos de Atreu, em *Thy.* 749-75; entre outros.

⁴²⁹ Mans (1984) 110.

⁴³⁰ Com o fim da República, a retórica perde, em certa medida, o seu sentido original e instala-se como norma generalizada e hipertrofiada de uma arte declamatória de salão, numa expressão literária preocupada quase exclusivamente com a formalidade discursiva.

⁴³¹ Cf. e.g., *Ag.* 131-225; 226-309.

mensageiros. A arte oratória modela as personagens senequianas que pensam, actuam e falam dentro de um quadro comum de referência retórica⁴³².

No entanto, o *retoricismo* das tragédias de Séneca nem sempre foi compreendido e bem aceite.

Tragoedia rethorica foi a designação que, da lavra de Friedrich Leo (1878), ficou famosa. À semelhança de outros tantos críticos do século passado, o autor identificava entre a retórica declamatória e o drama trágico uma profunda incompatibilidade, daí que, relativamente ao teatro de Séneca, tivesse afirmado: *istae uero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae*⁴³³.

Já em 1834, Jean-Marie Desiré Nisard chamara às peças de Séneca “tragédies de recette”, acusando o poeta-filósofo de empregar invariavelmente os mesmos ingredientes: descrições, declamações e *sententiae*⁴³⁴. Mais recentemente, Ettore Paratore também perfilha dessa visão negativa, ao considerar o estilo senequiano exibicionista e um defeito que vicia todos os dramas⁴³⁵.

Para tal, contribui a recente impopularidade da retórica e a separação que a actual crítica literária estabelece entre o que se entende por criatividade poética e as rigorosas directrizes da antiga preceptiva retórica⁴³⁶.

Segundo Francesco Giancotti, a exuberância verbal do autor traduz-se num estilo pouco natural, desbragado por vezes na necessidade de evidenciar a erudição, e focado na referenciação geográfica, astronómica e mitológica, especialmente nas descrições, e que supera «i limiti ammissibili.»⁴³⁷

O autor considera que além da presença da «retórica por excesso» marcada pela prolixidade verbal e plástica, simultaneamente se regista a «retórica por defeito» ou «estreiteza conceptual»⁴³⁸, como lhe chama, que se define pela *breuitas* asiática, incisiva e lapidar, nomeadamente nos debates ideológicos entre personagens com

⁴³² Vide Lohner (2011).

⁴³³ ‘Na verdade, elas não são tragédias, mas discursos declamatórios compostos sob o molde de tragédias’.

⁴³⁴ Nisard *apud* Luque Moreno (1979) I, 38.

⁴³⁵ Paratore (1987) 599.

⁴³⁶ Owen (1968) 292: «In the case of diction, at least, one cannot help feel that the causes of this underevaluation lie in the recent unpopularity of rhetorical style, coupled with what is a peculiarly modern dissociation of rhetoric from what we consider poetic creativity. Many questions are involved in this latter problem. How, for instance, can we even speak of “poetic creativity” in regard to Seneca’s figurative language, when that language is drawn from such a heavily traditional reservoir? When does a figure shed its commonplace origins and mature into a unique and creative expression?»

⁴³⁷ Giancotti (1953) 164.

⁴³⁸ *Ibid.* 165.

posições contrárias. Esta patenteia-se, por exemplo, em versos em esticomitia que aceleram o ritmo destas cenas, conferindo maior dinamismo ao drama.

Destaca igualmente Giancotti o gosto pelas *sententiae*, cuja função moralizante vai ao encontro do propósito pedagógico subjacente à obra. No caso do teatro, as *sententiae*, concisas e paradigmáticas, antecipam verdades que o desenvolvimento da intriga acabará por confirmar. Estas expressões conhecem um alcance ideológico universal, porque se generalizam e cristalizam, podendo ser desligadas da realidade passional individual das peças.

Alguma crítica, porém, entendia que o emprego recorrente de certos processos estilísticos, como o das *sententiae*, por exemplo, entorpecia o aprofundamento psicológico das personagens. Assim, a atenção do autor tendia a fixar-se sobretudo na filigrana linguística em detrimento do enredo e da composição dos *éthe*⁴³⁹.

Giancotti alerta para a necessidade de ler a produção trágica do autor com sensibilidade e abertura, e conclui que, não obstante o “desvio retórico” a que poderemos assistir pontualmente, prevalece um conceptualismo que resulta da intensificação dos sentimentos, e que o latinista italiano qualificou de «vibrata oratoria»⁴⁴⁰. A esse propósito acrescentaria Paratore que o estilo nervoso e patético é típico de composições que visam exprimir «o frémito duma sensibilidade nova, aberta às mais tenebrosas perversões e aos mais temerosos abismos da passionalidade humana»⁴⁴¹.

Directamente correlacionada com esta questão da retoricidade encontramos a problemática, debatida desde o início do século XIX até aos nossos dias, sobre a adequação do drama senequiano à cena⁴⁴². Acusam o autor de comprometer a eficácia do espectáculo pelas características das suas peças, tendo em conta o perfil do público romano da época imperial⁴⁴³. Apontam a complexidade da linguagem oratória e artificial; a extensão das falas; o fundo filosófico subjacente; as acções sangrentas

⁴³⁹ Veja-se, porém, a opinião de Garton (1959) 8: «[...] the true and apt *sententia* can add powerfully to the home thrust of a character: it is not for nothing that some 2,700 different *sententiae* and maxims are found in the plays of Shakespeare. Greek tragic characters seldom rant; and it has been customary to regret Senecan inflated speech [...] But heroic character was enriched, not impoverished, by the faculty of ranting. [...] Rant lends volume and a vague, looming quality to character, and bombast no less than *gracilitas* has been one of the avenues to the sublime.»

⁴⁴⁰ Giancotti (1953) 166.

⁴⁴¹ Paratore (1987) 599.

⁴⁴² Vide o completo estudo de Ferreira (2011^a).

⁴⁴³ Desde o final da República que se verificara um decréscimo de interesse na tragédia pelo público, que manifestava preferência por um teatro público baseado em espectáculos que não valorizavam tanto o texto e a palavra, mas eram mais apelativos do ponto de vista visual e coreográfico, como os mimos, as pantomimas, ou eventos desportivos como combates de gladiadores. Vide Pimentel (2001).

coram populo; a prevalência do discurso sobre a acção; a intervenção coral pouco presente nas partes dialogadas; entre outros.

Com base nestes pressupostos, Zwierlein defende que os dramas de Séneca não haviam sido escritos para a cena⁴⁴⁴. Estes seriam uma «forma particular de lazer intelectualizado»⁴⁴⁵, compostos para a *recitatio* em círculos literários privados de uma elite social, ou, por outro, serviriam como exercícios de declamação no âmbito de escolas de oratória.

Na perspectiva oposta, autores como Herrmann, Boyle ou Tarrant mostram-se favoráveis à exequibilidade destes dramas como espectáculo cénico⁴⁴⁶.

A tese de Fitch, numa posição intermédia, e de certo modo conciliadora das anteriores, confirma a não uniformidade da tragediografia, valorizando a coexistência oportuna de cenas dinâmicas – apoiadas em efeitos visuais, pefeitamente adequados ao palco – e de momentos de (absoluta) pausa dramática, durante os quais a palavra prevalece sobre a acção, comprometendo-a⁴⁴⁷.

Ideologicamente, Eli Sagan considera que não devemos resumir a tragédia à luta do herói contra a injustiça, como ocorre, por exemplo, no drama ático. Segundo o autor, a universalidade do drama trágico reside nas respostas que ele é capaz de dar – ou se esforça por dar – a três questões fundamentais sobre a existência humana: em primeiro lugar, por que razão existe tanto sofrimento no mundo; em segundo, o que devemos e podemos fazer em relação a essa fatalidade; e por último, onde reside, então, a moralidade e a ordem num universo repleto de dor, em que o homem se sente tão impotente.

Na verdade, toda a tragédia abraça na sua essência estes três tópicos como interesses centrais: «Somehow the tragic view seems to be uniquely capable of dealing

⁴⁴⁴ Vide Zwierlein (1966). Na verdade, esta teoria terá sido avançada, em primeiro lugar, por Schlegel (1809) e seguida por Boissier (1861); e Leo (1878). Outros autores integram esta corrente anti-representabilidade: Marti (1945), Beare (1964) 234-246, Lefèvre (1972) 13ss., Fantham (1982) 34-49, e Pratt (1983) 15-21.

⁴⁴⁵ Cardoso (1997) 13.

⁴⁴⁶ Vide Herrmann (1924^a) 841-6 e ainda (1924^b) 153-196. Cf. também Hadas (1939); Tarrant (1978) 216-263; Calder (1975); também Boyle (2006) enfatiza a ideia de que as tragédias foram efectivamente levadas à cena, *maxime* capítulo 7 (“Seneca's tragic theatre”) dedicado à dramaturgia senequiana (pp. 189-218). Na esteira de Herrmann, Grimal, Braun, Dihle, Calder, Sutton, também Ferreira (2011^a) defende que não existe *a priori* nenhum impedimento à representação dos dramas. Aliás, alguns dos estudos que advogam a natureza cénica das tragédias de Séneca fundamentam-se em experiências reais de encenação: cf. Stroh (2008), Dupont (1995), Fortey & Glucker (1975).

⁴⁴⁷ Fitch (2000) 2-3.

with the problems of human suffering, of our response to it, and the questions that suffering imposes on the search for moral order»⁴⁴⁸.

No caso da tragédia ática, tanto as questões como as respostas eram clara e inequivocamente de natureza religiosa⁴⁴⁹, visto que as entidades divinas desempenhavam um papel imprescindível na sua construção argumentativa.

Diríamos que o drama senequiano se debruça sobre as mencionadas questões, não do ponto de vista da religiosidade tradicional e olímpica, mas com uma reflexão profunda sobre a *reliatio* do homem com o universo, baseada nos princípios da *Stoa*.

No drama grego, a *hýbris* assume uma função exemplar, pois, como elemento atávico que se transmite sucessivamente às gerações, comprova «a ligação do pecado e dos sofrimentos dos filhos às culpas dos pais»; «a causa das desgraças humanas ter sido sempre a rebeldia dos homens aos decretos dos deuses»; bem como «a vacuidade das acusações que os mortais lançam contra os imortais»⁴⁵⁰.

Séneca intui, pois, a tragicidade como um fenómeno imanente à natureza humana, que não supera os limites da alma, e se relaciona com a parte do homem que foge à razão e age irresistivelmente em função dos impulsos e das paixões⁴⁵¹.

Afirma Mariner que caracteriza este drama o esforço prometeico de roubar aos deuses a tocha trágica para a entregar aos homens⁴⁵². Em Séneca, portanto, não se trata do combate humano contra as entidades divinas. Na verdade, o Olimpo continua a fazer parte integrante dos dramas, dado que o dramaturgo não suprimiu das suas composições a tradição sobrenatural – os *mythoi* assim o exigiam –, mas atribuiu-lhe um novo significado literário.

Os deuses deixam de funcionar como motores desencadeadores do jogo dramático, como sucedia no teatro do século V, e passam a colaborar fundamentalmente como símbolos, convenções literárias, às quais não subjaz uma crença religiosa⁴⁵³, pois

⁴⁴⁸ Sagan (1979) 115. Afirma também Domenach (1967) 7: «[...] un élément essentiel de la pensée occidentale est né dans la littérature grecque: le tragique sort de la tragédie; puis il revient constamment provoquer la réflexion philosophique et l'action politique, au point qu'on peut considérer les philosophies les plus actives et les révolutions les plus décisives de l'ère moderne comme des efforts pour affronter un défi lancé, il y a vingt-cinq siècles, sous le ciel grec.»

⁴⁴⁹ Entende ainda Sagan (1979) 15 que a relação próxima entre a tragédia e a religião deriva não só da origem ritual do teatro, mas também porque a forma trágica encara as questões existenciais da vida humana como sendo de natureza religiosa. Aponta que, dos três grandes tragediógrafos áticos, Eurípides foi aquele que procurou respostas mais seculares.

⁴⁵⁰ Ricci (1967) 56.

⁴⁵¹ Marcosignori (1960) 232.

⁴⁵² Mariner *apud* Luque Moreno (1979) I, 37. Séneca recupera conceptualizações herdadas da Sofística grega, designadamente o individualismo antropológico e antropocêntrico traduzível pela máxima *homo mensura* (frg. 1 DIELS).

⁴⁵³ *Vide Ep.* 24.18, 82.16.

o rumo da acção dramática é controlado pelo *Fatum* que rapidamente derruba os mais poderosos e inalcançáveis.⁴⁵⁴

2.2. A ideia de Belo: da harmonia peripatética das esferas à *uirtus* estóica

Ao longo de toda a história da filosofia, a ideia de Belo foi objecto de estudo aprofundado, e desde sempre a sua problematização possibilitou a reflexão sobre o ser e o imaginário, o formalismo e a ontologia. É na Grécia Antiga que nasce o interesse e questionamento sobre o tema, que se torna indissociável da vida cultural da *pólis* grega. Esta atribuía, como sabemos, grande importância ao debate de ideias, sobretudo nos espaços públicos, e onde os artistas – poetas, arquitectos, escultores, dramaturgos – gozavam de elevado estatuto social.

A manifestação do Belo – uma das categorias centrais da Estética como disciplina filosófica – funciona como ligação entre o homem e o domínio do absoluto. Trata-se de um conceito que não possui valor fixo e não é um fim em si mesmo⁴⁵⁵.

A doutrina do Pórtico tem um entendimento particular da beleza. Veja-se, aliás, que na génese da semiótica moderna encontramos um princípio herdado da lógica estóica: a discriminação de duas componentes fundamentais no signo, uma formal e outra lógica, que correspondem respectivamente ao *significante* e ao *significado*. Nesse sentido, a beleza só pode residir na apreensão da unidade e da totalidade do signo⁴⁵⁶.

Em Cícero, e no âmbito de uma tradição platónica e pitagórica, encontramos uma ideia de beleza que não se cumpre no corpo humano, mas na *esfera*, forma privilegiada para os estóicos, resultado da simetria matemática perfeita⁴⁵⁷.

Na verdade, é com os primeiros filósofos gregos pré-socráticos, nomeadamente com Pitágoras de Samos, que terão surgido as mais antigas concepções ocidentais de Beleza. A escola pitagórica teve longa duração e larga influência em Platão e, por ele, em toda a filosofia posterior. Na época de Cícero reviveu-se o neopitagorismo, que

⁴⁵⁴ Mendell (1968) 148-151.

⁴⁵⁵ Cf. Michel (1982) 9.

⁴⁵⁶ Na verdade, esta concepção da semiótica, aliada ainda ao contributo da teoria da metáfora aristotélica, servirá de base, no século XX, à definição de poesia de Roman Jakobson.

⁴⁵⁷ Cf. Cic. *Rep.* 6.17: ‘Todo o universo está ligado por nove círculos, ou melhor, esferas, dos quais um é um ser celestial é a última, a que abrange todas as restantes, supremo deus, que segura e contém as demais. Nelas estão fixadas as órbitas sempiternas das estrelas, nas suas revoluções. Por baixo desta, estão colocadas sete, que andam em sentido retrógrado, com movimento contrário ao céu.’ Tradução de Rocha Pereira (2000) 43. Ou seja, até os deuses teriam a forma esférica dos astros.

perdurou até ao século III d.C., e o pensamento estóico não foi alheio ao contributo dos seus pressupostos.

Neste âmbito, a fim de descrever o funcionamento do mundo sob uma lei geral, Pitágoras terá sido o primeiro a estabelecer um elo entre a regularidade dos eventos celestes e as proporções matemáticas que regulavam as consonâncias e dissonâncias musicais.

O conceito da *música das esferas* ou *harmonia das esferas* postulava, assim, a existência de uma harmonia divina e matemática entre macro e microcosmos⁴⁵⁸. A doutrina difundia a noção de música como expressão artística com implicações cosmológicas e morais. Decorre deste entendimento uma construção do universo como harmonia e número, pois os números eram, para os pitagóricos, os primeiros elementos da natureza e constituintes de todos os seres⁴⁵⁹.

O conceito de mecanicismo matemático e divino que enforma a harmonia da estrutura cósmica acabou por se alastrar a outras áreas do conhecimento, designadamente ao campo das artes visuais e da estética. Ao associarem beleza a perfeição de proporções, os pitagóricos estabeleciam um forte vínculo, que perdura até hoje, entre a beleza e a matemática. Portanto, consideravam que eram mais belos e atraentes os objectos que apresentavam as medidas condizentes com a proporção áurea.

O duplo princípio de unificação da natureza e de correspondência ética, harmónica e divina entre a mecânica celeste do mundo superior e a vida na Terra – vertido na música universal das esferas – vai ao encontro do universalismo racionalista dos estóicos. Esta correlação permanente entre homem e mundo conduz ao estabelecimento do paralelo entre micro e macrocosmo, ideia que constitui uma evolução da ideia de beleza, e que teria um papel fundamental na cosmologia e ética estóicas, e igualmente na história da estética.

Galeno, médico e filósofo, menciona esse progresso: para o escultor e pintor, a beleza residia na superfície exterior do corpo; no âmbito da medicina, porém, o corpo

⁴⁵⁸ A herança desta teoria é visível nos diálogos platónicos *Timaeus* e *Respublica*, em que o filósofo retoma o pensamento pitagórico, amplia-o e engrandece-o, postulando a existência de um universo criado a partir das proporções matemáticas pitagóricas e de um cosmos representado por uma escala musical. Vide Berghaus (1992). A *música universal das esferas* foi também recuperada por Cícero, no popular *Sonho de Cipião*, e a partir daí a visão do cosmos musical disseminou-se profusamente pela religião, artes e até a filosofia e política se apropriaram das suas formulações. Cf. Cic. *Rep.* 6.18: ‘Que som é este tão intenso e tão doce que enche os meus ouvidos? É aquele que, produzido por intervalos desiguais, mas regulado segundo uma relação determinada, é provocado pelo impulso e movimento das próprias esferas e que, temperando os agudos com os graves, provoca acordes de variada harmonia [...]’. Tradução de Rocha Pereira (2000) 44. Veja-se igualmente o estabelecimento da harmonia (*concordia*) como base do Estado ideal (Cic., *Rep.* 1.25.39; 2.42.69).

⁴⁵⁹ Cf. Arist. *Metaph.* 1.5.985b, 12.6.1080b.

era visto como um organismo em que todas as partes, dotadas de simetria e conveniência interiores, se conjugavam harmoniosamente⁴⁶⁰. Dá-se, assim, uma evolução do sentido do Belo, que parte do exterior e se estende ao interior.

Platão terá sido o primeiro a questionar de forma explícita a noção de beleza. Identificava o Belo com o Bem⁴⁶¹, a verdade com a perfeição, mas considerava que a sua existência se confinava ao mundo inteligível, dissociada, portanto, do plano sensível, como atesta o seguinte passo do *Symposium* (210e -211b):

‘Aquele que até aqui foi orientado nos mistérios do amor, que contemplou as coisas belas na sua ordem correcta e progressiva, já quase no termo da iniciação amorosa, avistará de súbito um espectáculo surpreendente – o Belo na sua verdadeira natureza, esse mesmo Belo, Sócrates, que era o alvo de todos os esforços passados! Uma natureza eterna, antes de mais, que não nasce nem morre, não cresce nem murcha; depois, que não é bela deste modo ou feia daquele, ou bela num momento e noutro já não, ou em determinada perspectiva, bela e feia noutra, ou bela aqui e feia acolá, de modo que uns lhe achem beleza e outros não. Mais ainda: esse Belo não lhe surgirá aos olhos sob forma de um rosto, de mãos, do que quer que pertença a um corpo; tão pouco sob forma de um rosto, de mãos, do que quer que pertença a um corpo; tão pouco sob forma de pensamento, de conhecimento ou de qualquer coisa existente em algo diverso dele – por exemplo, um ser vivo da terra, do céu ou de qualquer outro sítio. Pelo contrário, surgir-lhe-á em si e por si, como Forma única e eterna, da qual participam todas as outras coisas belas por um processo tal, que a geração e a destruição de outros seres em nada a aumentam ou diminuem, e em nenhum aspecto a afectam.’⁴⁶²

Da passagem descortinam-se três características distintivas e essenciais ao Belo: a eternidade e imutabilidade; a ausência de geração e morte; e a existência própria⁴⁶³.

Concordamos com Teresa Schiappa de Azevedo quando defende que a expressão das propriedades na forma negativa acaba por reforçar o contraste com o

⁴⁶⁰ Cf. Gal. *De temp.* 1.9.

⁴⁶¹ Cf. *R.* 509b2: o Bem é entendido como o sol das ideias.

⁴⁶² Tradução de Schiappa de Azevedo (2008) 82-3.

⁴⁶³ Cf. Bury *apud* Azevedo (2008) 83.

mundo sensível e a impossibilidade de apreender a natureza do Belo, quer pelos sentidos quer pela razão⁴⁶⁴.

Como a ideia de Belo era absoluta e eterna, não dependia da materialidade dos objectos, e por isso estava plenamente completa. Assim, uma coisa seria mais ou menos bela conforme a sua participação na ideia suprema de beleza; e ao mundo sensível restasse apenas a capacidade de imitar ou copiar essa perfeição ideal. A arte que se limita a mimetizar a natureza do mundo sensível acaba, segundo Platão, por afastar o homem da beleza suprema que reside no mundo das ideias.

Além disso, entendia também o filósofo que da composição artística resultava um objecto cuja beleza funcional consistia na harmonia, na proporção, na ordem e na perfeita *sústasis* (*Górgias*, 503e 4). Platão aplica a noção de Belo a qualquer obra fruto do trabalho de artistas e artesãos, mas também a toda a realidade enquanto reflexo do mundo das ideias, e sobretudo da ideia de Bem, que faz coincidir com as ideias de Beleza, Simetria e Verdade.

Mais tarde, Aristóteles recuperaria esta noção para, reportando-se à obra poética, definir *sústasis* como a coesão interna própria de um todo em que as partes se integram de forma justa e harmoniosa (*Po.*1450a15)⁴⁶⁵. Nesse sentido, também a definição de beleza aristotélica se prende com a relação ordenada, proporcional e delimitada das partes com o todo⁴⁶⁶.

Regressando ao Belo dos estóicos, a doutrina de Zenão coloca-o no centro do ser, o que atesta a sua unidade, cumprindo-se uma adequação perfeita do espírito à matéria. Esta deixa-se penetrar pela materialidade do fogo do espírito, imprimindo-lhe uma interioridade de «une finesse infinie»⁴⁶⁷.

Estes princípios de unidade, inteireza e universalismo, subjacentes à lógica e ética estóicas, ecoam no estilo senequiano, que encarna, na literatura romana, um estilo

⁴⁶⁴ Cf. Azevedo (2008) 83.

⁴⁶⁵ Em *Phaedrus*, 264c 2, Platão não só deixa clara a imprescindibilidade da coesão estrutural entre as partes e o todo na obra poética, como compara o discurso ideal a um ser vivo, orgânico, constituído por cabeça, tronco e membros inferiores, numa soma de partes proporcionadas que se relacionam e formam um conjunto harmonioso. Existem dois pontos fundamentais na concepção platónica da união orgânica da obra artística e, por conseguinte, do discurso poético: por um lado, a organicidade (de corpo vivo) da obra de arte; por outro, a vinculação da noção de beleza (ou satisfação estética) a essa mesma organicidade, que assimila os predicados de ordem, proporção e simetria.

⁴⁶⁶ Cf. Arist. *Metaph.*1078a 37: será belo todo o objecto que encerre as qualidades do ser vivo orgânico, boa ordem, perfeita simetria e definição das partes. *Vide* também Arist. *Po.* 1450b 34, 1451a 30.

⁴⁶⁷ Michel (1982) 42.

novo, que, na opinião de alguns autores, concilia a elevação virgiliana com a linguagem pictórica de Ovídio.⁴⁶⁸

A linguagem senequiana abraça o mundo, porque se filia naquela que é considerada a mais exigente e universalista das escolas filosóficas. Além disso, contribui para a visão alargada do homem e do mundo o facto de Séneca se encontrar no coração das decisões imperiais. Esta posição privilegiada, tão próxima do imperador e dos bastidores do poder, possibilita-lhe o acesso a informação e experiências que tanta (e tão rica) matéria-prima lhe fornecem para burilar a parénesis da sua prosa e dramas. Na verdade, o seu entendimento sobre o homem e a vida ultrapassa as fronteiras da capital e estende-se ao resto do império, e nessa tarefa o estoicismo assume-se como filosofia da (união e da) unidade.

Como sabemos, a *uirtus* era para o estóico o único bem, alcançável apenas por meio de uma condenação radical de todas as paixões – de «toutes les complaisances que la culture du temps avait pour le monde extérieur» – que deveria manifestar-se na *constantia* da alma⁴⁶⁹.

Assim, e nesse sentido, não podiam intervir na apreciação estóica, exacta e objectiva, do Belo nem as vantagens do corpo como a *forma*, nem os dons da fortuna, designadamente ouro, luxo, sucesso, entre outros.

Séneca considera que tudo o que é exterior ao homem, que não resida nele, mas apenas *circa ipsum* é indigno de louvor. Na verdade, nada há de mais belo do que a contemplação de uma videira carregada de fruto, e cujo peso dos cachos faz tombar as estacas em que se enleiam. Não seria mais bela se dela pendessem uvas ou folhas de ouro, pois a virtude própria da videira é a fecundidade.

⁴⁶⁸ Sobre a influência da poesia virgiliana cf. e.g. Martín Sánchez (1990).

⁴⁶⁹ Cf. Michel (1982) 105. Veja-se a interessante epístola 88, em que Séneca, ao fazer uma crítica da cultura, contrapõe o conhecimento técnico das artes liberais à sabedoria que identifica com o ideal moral. Entende o filósofo que as sete artes liberais são conhecimentos subsidiários, úteis apenas porque servem de preparação ao intelecto, mas que não devem ser a sua única ocupação (*meritoria artificia sunt, hactenus utilia, si praeparant ingenium, non detinent*). O conhecimento das artes não torna o homem moralmente superior, pelo menos no sentido estóico da sabedoria – trata-se de estudos preliminares para a aquisição da sabedoria, mas não se devem confundir com ela, porque não conduzem a mente à virtude. Aliás, o único estudo verdadeiramente liberal é aquele que *torna* o homem livre, o da sabedoria; o resto são brincadeiras de crianças (*ceterum unum studium vere liberale est, quod liberum facit. Hoc est sapientiae, sublime, forte, magnanimum. Cetera pusilla et puerilia sunt*). Aliás, é possível alcançar a virtude sem estas artes, uma vez que a sabedoria se cinge às acções e não às palavras. Devemos, portanto, segundo o Cordubense, reter das diversas artes apenas o indispensável, isto porque «querer saber mais do que o necessário é uma forma de intemperança», e sendo a sabedoria algo de grande e de vasto – *magna et spatiosa res est sapientia* – requer espaço livre, daí que deveremos libertar o espírito de tudo o que é supérfluo. Defende o exclusivismo da sabedoria e rejeita a sua harmonização com o saber enciclopédico e prático das artes (tão desejado pelos sofistas) que alguns filósofos, como Aristóteles, consideravam fundamental.

Da mesma forma, no homem o único bem a ser enaltecido é aquele que lhe é inato (*quod ipsius est*), noutras palavras, a alma humana e a razão perfeita (*Ep.* 41. 7-8):

Nemo gloriari nisi suo debet. Vitem laudamus, si fructu palmites onerat, si ipsa pondere ad terram eorum, quae tulit, adminicula deducit; num quis huic illam praeferret uitem, cui aureae uuae, aurea folia dependent? Propria uirtus est in uite fertilitas, in homine quoque id laudandum est, quod ipsius est. Familiam formosam habet et domum pulchram, multum serit, multum fenerat; nihil horum in ipso est, sed circa ipsum. Lauda in illo, quod nec eripi potest nec dari, quod proprium hominis est. Quaeris quid sit? Animus et ratio in animo perfecta [...]. Quid est autem, quod ab illo ratio haec exigat? Rem facillimam, secundum naturam suam uiuere⁴⁷⁰.

Materialidades como uma boa casa⁴⁷¹, extensos terrenos de cultivo ou dinheiro em abundância de pouco valem ao homem. Segundo os estóicos, a riqueza ou a beleza em nada contribuem para a fortuna espiritual do indivíduo, e nesse sentido integram a categoria dos *indiferentes*⁴⁷². À semelhança da força, do poder, ou da saúde, são predicados efémeros e perecíveis⁴⁷³.

A par do isolamento e da auto-análise introspectiva, também a pobreza actuava como remédio fundamental dos estóicos contra os *affectus* (*Ep.*17.5). Assim, recomenda o estoicismo o exercício da vida pobre: a pobreza não é a miséria, mas o mais autêntico exercício de frugalidade, desprendimento e libertação moral das paixões⁴⁷⁴. Trata-se de condição essencial para que o homem possa ser livre e inteiro, dono de uma alma que não depende de nada. Não obstante, Séneca e a *Stoa* não proíbem a posse de bens materiais, mas aconselham àqueles que os detenham a viver sem ansiedades e sobretudo

⁴⁷⁰ ‘Ninguém deve vangloriar-se senão do que lhe pertence. O que gostamos na videira é de ver-lhe os sarmentos carregados de fruto, é vê-la fazer tombar as estacas em que se enrola sob o peso dos cachos; ou será que alguém apreciaria mais uma videira de que pendessem uvas de ouro e folhas de ouro? A virtude própria da videira é a fecundidade; similarmente, no homem o que devemos admirar é aquilo que lhe é peculiar. Alguém possui um belo grupo de escravos, uma casa magnífica, vastas terras de cultura, abundante capital a render: nada disto está nele próprio, mas apenas à sua volta. No homem, enalteçamos só aquilo que se lhe não pode tirar, nem dar, aquilo que é específico do homem. Queres saber o que é? É a alma, e, na alma, uma razão perfeita. [...] A razão não exige do homem mais do que esta coisa fácilima: viver segundo a sua própria natureza.’

⁴⁷¹ A este propósito, cf. também *Ep.* 8.5.

⁴⁷² Como sabemos, toda a coisa que não for moralmente boa na sua essência e dependa exclusivamente do uso que dela se fizer, será considerada indiferente e a meio caminho: a diferença está no modo cobarde ou virtuoso como o homem as enfrenta (cf. *Ep.* 82.12, 95.43; *D.L. SVF* 3.117).

⁴⁷³ Cf. *Ep.* 66.23.

⁴⁷⁴ Cf. *Ep.* 17.7.

conscientes da sua efemeridade e dispensabilidade⁴⁷⁵. Aquele que teme perder as riquezas é seu escravo.

Acrescenta Elorduy que o valor moral da pobreza teria aspectos em comum com outro remédio mais radical, a *meditatio mortis*: «la ascética de la pobreza y de la muerte adquieren este relieve dentro de la filosofía del Pórtico – o mejor dicho en Séneca – precisamente en el momento en que el ideal de la pobreza evangélica y del culto al martírio germinan en todo el Imperio y brillan con una floración nueva y sobrenatural de elevación y heroísmo.»⁴⁷⁶

Assim, esses factores externos não entram em linha de conta na avaliação moral do homem, uma vez que só pode ser considerado virtuoso aquele que desenvolver, de forma justa, adequada e plena, o único bem que lhe é próprio, a razão: *Haec uocatur uirtus, hoc est honestum et unicum hominis bonum* (*Ep.* 76.16). Daí decorre a própria noção de felicidade estóica: como só a razão permite ao homem a perfeição, só ela o pode tornar perfeitamente feliz.

Num outro momento epistolar, o Cordubense discorre sobre a relação entre a beleza e a virtude, lembrando um episódio que se passara com um amigo na *Ep.* 66. Séneca não via Clarano, seu antigo condiscípulo, há muitos anos, e quando o reencontrou, ficou profundamente surpreendido com o acentuado contraste entre a sua vividez de espírito e debilidade física.

Conta o filósofo que rapidamente a primeira impressão, visual e negativa, se desvaneceu quando, ao falar com o amigo, este revelou grande frescura e agilidade de raciocínio. Daí se conclui que um ânimo vigoroso e feliz se acomoda bem em qualquer corpo: *aut fortasse voluit hoc ipsum nobis ostendere, posse ingenium fortissimum ac beatissimum sub qualibet cute latere* (*Ep.* 66.1). Ou seja, Séneca aproveita a circunstância para reiterar a ideia de que a virtude é absoluta, é bela em si mesma, não precisa de adornos, nem se deixa abalar por deficiências e condicionalismos externos.

Aliás, um corpo fraco ou disforme pode albergar uma alma grande e bela, porque a virtude pode nascer em qualquer lugar, e quem a possui é belo, pois essa completude e perfeição interiores acabam por se projectar de dentro para fora⁴⁷⁷.

Na verdade, cada objecto deve ser avaliado segundo a sua finalidade e qualidade específica. Veja-se o caso de um navio: de que vale a pintura faustosa, a

⁴⁷⁵ Vide *Ep.* 18.12-3.

⁴⁷⁶ Elorduy (1972) II, 157.

⁴⁷⁷ Vide *Ep.* 66. 4: *Claranus mihi uidetur in exemplar editus, ut scire possemus non deformitate corporis foedari animum, sed pulchritudine animi corpus ornari*. Aliás, a *uirtus* tanto deve ser louvada num corpo forte e desenvolvido como num enfermo e deficiente (*Ep.* 66.22-3).

ornamentação a marfim ou mesmo o emprego de materiais nobres como prata e ouro, se a embarcação não for equilibrada, robusta e estanque, bem como resistente à força de mares e ventos, para cumprir a sua função? Ou um gládio, cuja bainha é adornada com pedras preciosas, mas o gume é incapaz de cortar e ferir as couraças dos inimigos? E o que se exige a uma régua, que seja bonita ou rigorosamente recta?⁴⁷⁸.

Na corrente subjectivista, Immanuel Kant considerava que não existia um modelo pré-estabelecido de beleza, e que o prazer – o que provoca agrado – do sujeito determinava o Belo, um pouco na esteira dos epicuristas. Ou seja, a decisão do que é estético ou não estava nas mãos do sujeito empírico⁴⁷⁹.

Por outro lado, para Georg Hegel, o Belo não é um valor absoluto em si mesmo, mas um ideal presente e transparente no objecto idealizado, isto porque este conceito é diverso e variável ao longo do tempo⁴⁸⁰.

Mikel Dufrenne, filósofo existencialista francês⁴⁸¹, considerava que o conceito de beleza não era um valor puramente subjectivo – tendência que surgira como reacção ao cânone clássico de pendor racionalista, ancorado nas teorias platónicas, como o número áureo dos pitagóricos, o círculo dos estóicos, entre outros ideais de perfeição estética. A concepção de Dufrenne não se prende, porém, com asserções dogmáticas quanto ao objecto estético nem com a subjectividade inerente ao sujeito avaliador. Sem o submeter a determinações culturais e históricas, entende o Belo como uma ideia ou qualidade presente em objectos singulares que nos são dados a experienciar⁴⁸².

2.3. O apelo do excesso como prazer estético – ambivalência e perigos

Se o ser humano é natural e emocionalmente inclinado ao Belo, como se explica então a atracção incontornável que tantas vezes sente pelo lado negro, assustador e horrendo, noutras palavras, pela tragicidade inerente à existência humana?⁴⁸³

⁴⁷⁸ Cf. *Ep.* 76.12-15.

⁴⁷⁹ Kant *apud* Dufrenne (2002) 44.

⁴⁸⁰ Hegel *apud* Dufrenne (2002) 44

⁴⁸¹ Reconhecido pela sua *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953).

⁴⁸² Cf. Dufrenne (2002) 42-5.

⁴⁸³ Cf. também Mandel (1961) 70-1: «One of the oldest questions in art criticism is why we are amused by the spectacle of pain. While this question assumes a particular pertinence in the drama [...] it arises also in other forms of literature, including the lyric poem, and in other arts, namely the dance, the graphic and plastic arts, and even in music.» Mais à frente (84-85), o autor tenta dar resposta à questão apesar da sua enorme complexidade: «We accept pain in a work of art when it serves the harmony of the work as such; when it tells or retells a truth; when it is diminished by the beauty of the artist's workmanship; when it points to some good beyond. But we more than accept it; we look for it, because we love to ventilate our passions in safety. The passage to avoidance and flight comes, as it does in reality, at the

É impressionante o apelo, sobretudo nas artes – o drama senequiano é disso exemplo – pela monstruosidade alegórica e humana, que se traduz em: ambientes inóspitos e assustadores que colocam o ser humano em perigo; espectros que regressam do Além para reivindicar direitos e reclamar vingança sobre os vivos; o comprazimento na contemplação da dor, do crime e da morte, numa espécie de *voyeurismo* mórbido.

Oscar Mandel afirma que a arte tem a capacidade de nos proporcionar a aventura, mas bloqueando a dor, ou seja, exercita emoções, mas apazigua o seu desconforto: suscita o medo, sem o perigo inerente; a derrota, sem a humilhação; o poder, sem o esforço. Inclusivamente, a arte permite-nos até sentir o que é a morte, sem morrer – aquilo que o autor designava por *safe agitation* (“agitação protegida”)⁴⁸⁴, e cujo eco se faz sentir nas palavras de Lucrecio (2.1-6)⁴⁸⁵.

Um dos textos fundamentais para a compreensão da postura de Séneca relativamente ao papel da violência e do entretenimento é a sua carta 7 a Lucílio.

A epístola inicia com a pergunta *Quid tibi praecipue uitandum est?* a que o filósofo prontamente responde: *Turbam*, e em especial a multidão dos jogos. Estava assim revelado o tema central da missiva: o risco inerente ao convívio com as multidões (*vide* §1; 2).

Séneca relata a Lucílio o seu desapontamento após uma visita casual à arena. Deslocara-se na expectativa de assistir a uma sessão leve e divertida (§3) e, no entanto, é surpreendido por um espectáculo de pura mortandade, a que chama de *mera homicidia* (§3): os lutadores, criminosos condenados, eram lançados nus na arena, despojados de quaisquer mecanismos de defesa, e obrigados a combater entre si, absolutamente vulneráveis⁴⁸⁶. Estas execuções que tinham lugar nos intervalos do circo não eram, para o filósofo, uma expressão desportiva, mas uma perversão moral.

moment when pain becomes pain-for-me; and this passage can occur in any work of art, the best and the worst. For art is not a discrete reality. It is creation, but also interpretation. It is something new, but not quite new.»

⁴⁸⁴ Mandel (1961) 81.

⁴⁸⁵ *Suaue, mari magno turbantibus aequora uentis e terra magnum alterius spectare laborem; non quia uexari quemquamst iucunda uoluptas, sed quibus ipse malis careas quia cernere suaue est; suaue etiam belli certamina magna tueri per campos instructa tua sine parte pericli.*

⁴⁸⁶ Na *Ep.* 70, que Séneca dedica ao tema do suicídio, dá o exemplo dos condenados à morte que, não suportando a infâmia a que seriam sujeitos, foram capazes, ainda que por meios insólitos, de romper os *claustra seruitutis humanae*, suicidando-se. Ao antecipar a execução, puderam morrer com dignidade e evitaram ser protagonistas de espectáculos que iam ao encontro dos gostos do público sensacionalista e ávido de sangue. Veja-se em *Troades* o episódio de Políxena e o do pequeno Astíanax, que não deixa que Pirro o execute, saltando *sponte sua* da torre. Em ambas as execuções, o povo aglomera-se, desejoso de testemunhar os actos de crueldade.

Na verdade, não é pelos executados que sente compaixão⁴⁸⁷, visto que a dureza do castigo físico é inteiramente merecida, nas suas palavras: *quia occidit ille, meruit ut hoc pateretur* (Ep. 7.5). E, além disso, Séneca considerava que os momentos de adversidade serviam de móbil ideal à demonstração da *uirtus*⁴⁸⁸.

No entanto, do ponto de vista pedagógico, o cumprimento desses castigos deve, segundo Séneca, ser executado com seriedade e desapego emocional – *docere* ao invés de *delectare*. Preocupa sobretudo o filósofo a atitude do público romano que preferia este tipo de exibições sangrentas e indignas aos duelos entre gladiadores, atletas preparados e sujeitos a um treino intenso (§4). Choca-o a natureza desumana de espectadores que vibram com a crueldade na arena, contrariando a sua inabalável convicção de que *homo sacra res homini*. Um imenso prazer lhes provocavam esses espectáculos, que não eram mais do que actos gratuitos de sadismo para o Cordubense⁴⁸⁹.

Por isso, aconselha Lucílio a evitar estas multidões, dado que o convívio era extremamente nocivo (§2). Esta *turba*, que ignora o que é bom para si, acaba por contagiar os outros, ensinando-lhes a desumanidade (§5). É fundamental, pois, que todo aquele que não domina a *uirtus* com firmeza, e esteja inseguro do que é ou não correcto, se afaste destas aglomerações de gente, porque facilmente se deixará influenciar pelos seus vícios (§6).

Wistrand reconhece que esta questão não é absolutamente inequívoca, ou pelo menos é ambígua, também porque a prática do poeta-filósofo a este respeito não é absolutamente clara⁴⁹⁰. A experiência prática descrita acaba por não coincidir com o

⁴⁸⁷ Cf. Wistrand (1990) 40: «From a Stoic and philosophical point of view there was no reason to pity them. And we must beware of anachronistic thinking: there is no place in Seneca's world for compassion, a feeling that we today are prone to regard as natural and inherent in man. To Seneca *miseriordia* is a moral defect, a kind of *clementia* gone astray.» Na verdade, o estoicismo integrava na lista das paixões os conceitos de misericórdia e piedade, cuja expurgação recomendavam, atitude que provavelmente causará estranheza à ética contemporânea. Em contrapartida, defendiam a virtude da *clementia*. Cf. Sen. Cl. 2.5.1: *miseriordia est enim uitium pusilli animi ad speciem alienorum malorum succidentis*; Cl. 2.5.4: [...] *est aegritudo animi ob alienarum miseriarum speciem aut tristitia ex alienis malis contracta, quae accidere immerentibus credit*.

⁴⁸⁸ Cf. Prou. 4.6: *calamitas uirtutis occasio est*.

⁴⁸⁹ Cf. Ep. 95.33-34: *Honesti obliuio inuasit. Nihil turpest, cuius placet pretium. Homo, sacra res homini, iam per lusum ac iocum occiditur et quem erudiri ad inferenda accipiendaque uulnera nefas erat, is iam nudus inermisque producitur satisque spectaculi ex homine mors est*. 'O desprezo pela moral invadiu todos os domínios: nada se considera ignóbil quando se pode pagar o preço. O homem – que para o homem devia ser coisa sagrada – é exposto à morte apenas para servir de divertimento; já era sacrilégio treinar homens para ferirem – agora atiramo-los para o circo nus e inermes, basta-nos a simples morte como espectáculo!'

⁴⁹⁰ Wistrand (1990) 32. Para o autor, é também é ténue a fronteira entre o que se designa por 'entretenimento violento'. Dá como exemplo os actos de tortura, que, no caso de serem executados em público, poderiam servir de alerta pedagógico para o cumprimento das leis, ou, por outro lado, de mero

emprego frequente de símiles e metáforas da figura do gladiador como exemplo de superação física e mental, equiparável ao *sapiens* estóico e à exigência da sua ascensão moral⁴⁹¹. Nesse sentido, entende que Sêneca não condena nem os jogos de gladiadores nem as execuções, contrariamente a outros autores que consideram a sua posição absolutamente contra os jogos de circo⁴⁹². Defende o filólogo sueco que o poeta-filósofo censura, sim, o modo cruel, desumano e imoral como alguns destes eventos eram levados a cabo, visando exclusivamente entreter audiências⁴⁹³. Preocupava-o sobretudo a corrupção da vertente pedagógica destas acções públicas e a dignidade que lhes devia ser inerente.

Transpondo a questão para o âmbito teatral, socorremo-nos de um conceito posterior – o das chamadas “sensações mistas” –, cunhado por Moses Mendelssohn, filósofo alemão. O gozo deste misto de sensações poderia comprometer a empresa trágica de Sêneca, ou melhor, o propósito didáctico que lhe está subjacente⁴⁹⁴.

No século XVIII, período em que se adensa a questão estética, Mendelssohn publica a obra *Rhapsodie* (1761). Nela defende que as emoções e os sentimentos sensuais são frequentemente mais poderosos que a razão. Baseado no sublime – paixão que inspirava simultaneamente prazer e terror –, o seu modelo teórico postula que os excessos estéticos – como a atracção pelo infortúnio alheio ou por relatos horrendos – são objectos de prazer estético, e não são determinados por princípios morais pré-estabelecidos. Para este filósofo, existia uma capacidade de comprazimento no mal, duplicidade que dá origem ao conceito de *sensação mista*⁴⁹⁵.

Esta questão leva-nos à problematização do conceito de «excesso». Segundo Silke Kapp, exceder significa «ultrapassar um limite natural, legal ou convencional, seja no sentido da superação, seja no do satisfatório, podendo, por isso, incrementar a satisfação tanto quanto revertê-la. A excedência opõe-se à moderação, à frugalidade, à

entretenimento de massas. Em todo o caso, as referências às penas corporais e tortura reflectem, na prosa do filósofo, o ambiente de violência usual na Roma imperial e que Sêneca pôde testemunhar.

⁴⁹¹ Na verdade, a grande maioria das alusões senequianas ao mundo da arena são positivas e demonstram a empatia de Sêneca com estes atletas que ilustram a força e a persistência para superar as dificuldades.

⁴⁹² Wistrand (1990) 46.

⁴⁹³ Wistrand (1990) 38, 46.

⁴⁹⁴ Sêneca sabia bem que era pela via do prazer que os vícios se insinuavam mais facilmente no espírito humano: *Nihil uero tam damnosum bonis moribus quam in aliquo spectaculo desiderare. Tunc enim per uoluptatem facilius uitia subrepunt* (Ep. 7.2-3).

⁴⁹⁵ Também Schiller (1997) 16 considera que a tragédia – género poético que privilegia a comunicação do prazer moral – tem de recorrer a estas sensações mistas, a fim de provocar a fruição estética por meio da dor.

parcimónia, ao comedimento; dela pode resultar exaltação ou fadiga. Excessos são qualidades não necessárias e muito menos universais». ⁴⁹⁶

Assim, decorre do exposto que, para o espectador, tudo o que exceda ou viole a ordem natural das coisas é particularmente atractivo e fascinante ⁴⁹⁷.

Como já afirmámos, durante muito tempo, o Belo foi considerado pela estética uma das categorias centrais – senão a central – da Arte. Por outro lado, demais manifestações e linguagens artísticas, apreensíveis também pela sensibilidade, como o feio, o grotesco ou o cómico foram sendo sistematicamente desconsideradas como constituintes da estética. Aliás, as produções artísticas que se caracterizavam a partir desses elementos não eram consideradas arte.

O estudo de Kapp demonstra a efectividade desse gosto humano pelo excesso, que se traduz, designadamente, nas manifestações artísticas que ultrapassam os limites do Belo. Nestas inclui-se o terrível, o grotesco, o bizarro e o monstruoso, e o feio ou disforme, possibilidades estéticas que surgem já nos Poemas Homéricos.

Na Antiguidade, a estética ⁴⁹⁸ do monstruoso prendia-se com a distorção visual da realidade, com as anormalidades e aberrações do corpo humano e animal, e simultaneamente, com o declínio moral, no domínio psicológico ⁴⁹⁹.

Esse apelo do invulgar, do incomum, questiona e contraria a tradição greco-latina ideológica dos ideais estéticos de unidade, ordem e beleza, presentes nas mais diversas disciplinas, desde a literatura à arquitectura, postulados pelo principado de Augusto. Evidencia-se a relação do homem com uma dimensão maravilhosa que parece escapar, em muitos casos, ao juízo racional e conceptual. Aliás, o excesso configura-se como a discrepância entre os dois modos de apreensão do mundo, o conceptual e o estético ⁵⁰⁰.

⁴⁹⁶ Kapp (2004) 24. Esta autora, arquitecta e investigadora, debruçou-se na sua investigação doutoral sobre as relações entre o excesso e o prazer nas teorias estéticas iluministas.

⁴⁹⁷ Vide Arist. *Po.* 14. 1453b. Aristóteles rejeita o *teratodes* como base do “espectáculo teatral”. Alguns críticos questionam se o Estagirita se refere, neste passo, ao elemento visual relativo aos actores (máscaras; guarda-roupa; gestualidade) ou a todos os componentes de uma produção teatral (cenários; maquinaria de palco). Gerald Else (1957) 278, porém, defende que Aristóteles tinha em mente a primeira representação das *Euménides*, em que as máscaras das Fúrias eram tão assustadoras que crianças desmaiaram e até mulheres grávidas abortaram. Staley (2009) 113, não obstante reconhecer que Séneca, contrariamente a Aristóteles, valoriza os aspectos visuais do drama, não se compromete com a ideia de que as suas tragédias foram representadas ou concebidas para serem levadas à cena. No seu entender, o drama senequiano não é criado pelos cenários e figurinos; o espectáculo nasce das imagens que os leitores/ ouvintes criam para si mesmo nas suas mentes.

⁴⁹⁸ A palavra ‘estética’ foi cunhada pelo filósofo alemão Baumgarten, em 1750, e o seu uso tornou-se corrente apenas na geração de Hegel.

⁴⁹⁹ Cf. Staley (2009) 112-3.

⁵⁰⁰ A partir do século XVII surge a revalorização teórica da capacidade de julgar objectos singulares sem os avaliar a partir de conceitos universais, despontando, assim, a noção de “gosto”.

Veja-se, por exemplo, a apreensão relativa ao hibridismo na arte pictórica, patenteada na abertura da *Ars poetica* (1-5):

*Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?*⁵⁰¹

Subjaz às palavras inaugurais do tratado o imperativo da arte como construção perfeita, ordenada e una⁵⁰². Assim, a violação dos princípios da conformidade e das proporções resultava numa composição monstruosa, esteticamente inaceitável porque comprometia a harmonia que a arte visava encontrar e inspirar no mundo. De facto, a teorização sobre o grotesco ajuda a compreender melhor a natureza específica do drama do poeta-filósofo.

No âmbito arquitectural, Vitruvius condenava os *monstra* decorativos, fruto de representações híbridas e antinaturais, combinações fantásticas de formas vegetais e animais que, à data da redacção do seu tratado, começavam a proliferar⁵⁰³. Em detrimento de uma concepção arquitectural de base racional, finita e conservadora, vêm a luz do dia motivos artísticos que questionam as leis da estética e da própria vida⁵⁰⁴.

O arquitecto romano censurava este novo estilo que satisfazia o gosto decadente de uma época, rejeitando a tradição platónica e aristotélica da arte como mimese: a melhor arte será aquela que for mais fiel à realidade⁵⁰⁵.

Mais tarde, o conturbado contexto político-social da época imperial conduziu ao exacerbamento do *monstrum* e das suas manifestações literárias, que reflectiam o desvario e a violência desses tempos⁵⁰⁶.

⁵⁰¹ ‘Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espectáculo vos levassem?’ Tradução de Rosado Fernandes (1984) 51.

⁵⁰² Vide Platão, *Grg.* 503e 4; *Phlb.* 64e 5; Arist. *Metaph.* 1078a 37.

⁵⁰³ Vide Vitruvius, *De arch.* 7.5.3-4.

⁵⁰⁴ Este entendimento de Vitruvius sobre a estética arquitectural perdura no tempo e encontra eco, durante o Renascimento, na concepção albertiana da *concinntas*: “a beleza é uma espécie de consenso e concordância entre as partes, na relação ao todo que elas constituem, obtida mediante um determinado número, delimitação e colocação, tal como requer a harmonia, ou seja, a norma absoluta e fundamental da natureza” (Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1485). Tradução *apud* Serrão (2008) 7.

⁵⁰⁵ Cf. Staley (2009) 113, 127.

Wolfgang Kaiser entende que a tragédia é, verdadeiramente, uma antítese da actual concepção de ‘grotesco’⁵⁰⁷, uma vez que nela se encontra sempre um significado mais profundo para (a aparência d) o absurdo. A crença no *fatum*, numa vontade divina que se impõe à existência humana e a própria superioridade do herói são factores que permitem dar significação ao que parece inaceitável e incompreensível do ponto de vista do sofrimento humano. Assim, o teatro rejeitaria o grotesco se este se apresenta como uma realidade exclusivamente gratuita, absurda e inexplicável.

Assim, paralelamente à conceptualização da natureza simétrica e harmoniosa, surge outra, indomável, dissonante e excessiva, que perturba emocionalmente quem a contempla, e arrebatada pela imponência e pavor das suas *paisagens*, humanas ou não.

O excesso emerge como experiência estética, geradora de prazer⁵⁰⁸ que deriva da contemplação da irregularidade, da desordem, assimetria, desproporção e daquilo que se considera mau. Quebra-se, portanto, a barreira da moralidade e experimenta-se aquilo que é moralmente condenável e repulsivo⁵⁰⁹ – como exemplo paradigmático na dramaturgia senequiana temos o banquete de Atreu em *Thyestes*.

Ou seja, o ser humano encontra frequentemente, dentro de si, um prazer (mais ou menos secreto) pelo doloroso e medonho, que não se conforma às regras do modelo teórico da “normalidade” e da conveniência. Isso prova que a imposição da normatividade não é o único garante de um dos fins últimos da arte, o *delectare*. Portanto, nesse sentido, reportamo-nos a um domínio estético que nem princípios lógicos, nem enunciados epistemológicos ou morais são capazes de restringir.

⁵⁰⁶ Cf. Most (1992). Vide Pratt (1948) 10: «Intense luxuriation in violence is a most obvious element in the plays. One aspect is the desperate gesture, often found in Senecan characters, of trying to achieve some kind of serenity in the face of catastrophe by throwing themselves in the teeth of violence or by overcoming violence with greater violence, as when Electra offers herself to death (Ag. 145-146) or Hercules threatens to surpass all his labors by killing himself (H.F. 1281-1282).»

⁵⁰⁷ Kaiser *apud* Staley (2009) 114. Também Geoffrey Harpham, teórico contemporâneo, considera que a concepção actual de *grotesco* (‘bizarro, ridículo, excêntrico e risível’ *apud* Selma Calazans: s.v. “Grotesco”, in *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), <http://www.edtl.com.pt>) não se adequa à noção do *monstro* que ocorre na tragediografia senequiana. *Apud* Staley (2009) 119 Harpham defende que «when we use the word ‘grotesque’ we record... the sense that through our attention has been arrested, our understanding has been unsatisfied.»

⁵⁰⁸ Edmund Burke, em *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), marco filosófico na teorização do sublime, entende que o sublime são todas as manifestações de natureza terrível ou afim ao terrível, que possam suscitar as ideias de dor e perigo e provocar terror em quem as aprecia. O assombro (*astonishment*) é a paixão despertada pela contemplação do grandioso e do sublime na natureza. Em contraste com as regras clássicas de codificação racional, defende a importância estética do terror, o *delightful horror* provocado pelo gosto do irregular, a magnificência rude do sublime. Cf. *Arts* 97-112: Horácio já afirmava que a obediência da poesia às regras não seria suficiente para seduzir o público.

⁵⁰⁹ Cf. Kapp (2004) 261.

Talvez o feio, o disforme e o catastrófico nos aproximem mais – como seres falíveis e mortais que somos – do instinto animal(esco) e da irracionalidade que tanto insistimos em apaziguar por meio da filosofia, religião e moral⁵¹⁰.

Também Schiller se questionou sobre o melhor modo de gerir, no drama trágico, as forças e formas equilibradas do Belo, e o desequilíbrio causado pelo confronto com o grande e o majestoso (sublime teórico) e o verdadeiramente ameaçador (sublime patético ou trágico)⁵¹¹.

Com efeito, o pessimismo schilleriano materializa-se pela crença no carácter trágico da condição humana⁵¹². Nenhum indivíduo está livre de cometer um crime ao longo da sua existência; todo o ser humano é um transgressor em potência, sobretudo quando começa a acreditar que a superação dos obstáculos depende necessariamente da aniquilação de outras vidas. Muitas das vezes é uma ideia ou ideologia que lhe tolda o raciocínio e o impede de aceitar e suportar as contingências.

Para Schiller, essas acções moralmente reprováveis também conduzem a experiências estéticas válidas, isto porque a liberdade do espectador se manifesta tanto no deleite com a beleza de uma paisagem pintada como na satisfação intensa que experimenta ao seguir os passos de um criminoso em palco, e sobretudo quando consegue alcançar os seus cruéis intentos⁵¹³. Porém, considera que a arte não tem um efeito ético apenas porque deleita por meios éticos: o prazer que o espectador experimenta com o Belo, comovente ou sublime reforça os sentimentos morais, mas

⁵¹⁰ Ronsemeyer (1989) 55 fala da obsessão do herói estóico com o repelente, e a aspiração em converter a fealdade em espectacularidade: «This is in response to the Stoic insistence that the virtue of the sage shines most brilliantly when the obstacles, in the shape of misery and sickness, are most oppressive.»

⁵¹¹ Schiller (1997) 8.

⁵¹² Cf. Mandel (1961) 163: na sua essência, o próprio acto de nascer é trágico, porque se assume simultaneamente como a condenação à morte e à inevitabilidade do sofrimento. Mandel lembra a peça *La Vida es Sueño* (1635), drama barroco da autoria de Calderón de la Barca, que denota larga influência do *tópos* platónico da alegoria da Caverna. A personagem principal, Segismundo, no seu monólogo, clama que «el delito mayor/ del hombre es haber nacido», afirmação que patenteia a ideia (pessimista) de tragicidade inerente ao nascimento.

⁵¹³ Schiller (1997) 14. Vide Mandel (1961) 70-1: «It is obvious that the experience of pleasure and pain does not arise from the spectacle of pleasure and pain respectively; that pain in spectacle may give pleasure, and that pleasure in spectacle may give at least a kind of pain, usually that of boredom. This phenomenon has a great interest for the moralist. It seems to attest to a certain backwardness or savagery in the human race. The perfect human being would feel disgust not only in the face of actual evil, but also at its representation, unless [...] the latter divulged something noble or hopeful about man. This does not mean that he would shun such a representation, for he would seek it in the interest of truth; but he would not experience what we call “aesthetic satisfaction” in the spectacle. He would be instructed, but horrified.»

porque o prazer proporcionado pela arte se torna num veículo para alcançar a moralidade⁵¹⁴.

O drama de Séneca parece seguir aquela que é, para Schiller, a primeira lei da arte trágica: a exposição da natureza sofredora. O *páthos* entendido como sofrimento é «a primeira e implacável exigência feita ao artista trágico», meio pelo qual se cumpre o fim último da arte: «a apresentação do que é supra-sensível». Por isso, o dramaturgo deve carregar o seu herói com a «carga inteira e plena do sofrimento»⁵¹⁵.

De facto, os heróis senequianos revelam abertamente uma intensa agonia emocional, e inclusivamente o espectador assiste ao seu processo de deterioração física e moral, que os afasta daquela que, para o filósofo alemão, se constituía como a segunda lei trágica: a apresentação da resistência moral ao sofrimento.

É interessante a analogia da incompatibilidade entre a natureza (sofredora) humana e o decoro: Schiller compara a poesia com a arte da escultura. Assim como o escultor modela as figuras na sua nudez e despojamento de roupagem, conferindo absoluto destaque à sua *phýsis* mortal⁵¹⁶, igualmente o poeta liberta as personagens das leis inúteis e impeditivas da conveniência, que artificializam e ocultam a verdadeira *natureza* do homem⁵¹⁷.

Contudo, o fim último do género trágico não se prende com a mera exploração do *affectus* e do *páthos* pelo *páthos*. Segundo Schiller, a arte trágica deve, pois, excluir

⁵¹⁴ Schiller (1997) 28 e 30-1. Define a comoção como sentimento que contém em si a sensação mista de dor e prazer no sofrimento.

⁵¹⁵ Schiller (1997) 165-7. Cf. Mandel (1961) 166-7: «Some who have reflected on the source of art have been distressed by a strange parasitism: all the arts seem to depend in large measure upon suffering. The tragic pattern repeats itself: if we strive for great art, we must exploit and welcome the inhumanity of man to man.»; «We can go further Aldous Huxley, in *Brave New World*, discovered that happiness itself is a blight, and that all the emotions that we really cherish derive from our misery. Not only the aesthetic experience, but love and pity and courage and admiration imply the existence of evil. We reach therefore the paradoxical condition of welcoming pain; and the hero of the novel turns into a flagellant!»

⁵¹⁶ Mais tarde Rousseau (1780-1789) 167 diria: «Les hommes ne sont naturellement ni rois, ni grands, ni courtisans, ni riches; tous sont nés nus et pauvres, tous sujets aux misères de la vie, aux chagrins, aux maux, aux besoins, aux douleurs de toute espèce; enfin, tous sont condamnés à la mort. Voilà ce qui est vraiment de l'homme; voilà de quoi nul mortel n'est exempt. Commencez donc par étudier de la nature humaine ce qui en est le plus inséparable, ce qui constitue le mieux l'humanité.»

⁵¹⁷ No extremo oposto coloca os trágicos Corneille e Voltaire, cuja estética rejeita. Afirma que nos seus dramas raramente o sofrimento é mostrado pelos heróis, que aparentam sempre grande tranquilidade. Na verdade, a preocupação com a decência – que, segundo Schiller, falsifica a expressão da natureza – supera qualquer pretensão naturalista de delineamento da essência humana. Mesmo quando sujeitos a um sofrimento atroz, a realeza e os heróis nunca se esquecem da dignidade imposta pelo seu estatuto, preocupados com a impressão que causam nos outros. Schiller (1997) 166 refere que os heróis da tragédia francesa «são idênticos aos reis e imperadores dos antigos livros ilustrados, que se deitam na cama com a coroa na cabeça.»

todos os afectos que apenas deleitam ou torturam os sentidos e não contribuem para um fortalecimento do espírito⁵¹⁸.

Dentro deste enquadramento, o drama senequiano apresenta heróis que procuram agarrar-se a uma força supra-sensível, a racionalidade, numa tentativa (falhada, na sua grande maioria) de resistir às paixões que os arrastam em direcção ao declínio moral. Séneca versa sobre essa relação entre a participação e ausência da natureza supra-sensível e a moralidade da existência humana⁵¹⁹. Toda a acção que brote da razão é nobre; é comum o que a sensibilidade produz para si⁵²⁰.

Ainda sobre o apelo pela estética do terror, em determinadas situações, porém, Schiller considera que a grandeza e a possibilidade de horror podem ser elas próprias uma fonte de prazer, sobretudo quando carregam consigo a aura da criminalidade.

Para o filósofo, na mitologia grega, o exemplo máximo é a representação das Fúrias que perseguem os criminosos⁵²¹. A sua imagem monstruosa – rosto desfigurado, cabeça coberta de serpentes e figura esquelética – agride os nossos sentidos, assusta-nos, mas simultaneamente leva-nos a não desviar o olhar. Fascina-nos não só o medo presente pela consciência de um criminoso, mas também a concretização real dos actos criminosos, ou seja, a perpetração das acções contrárias ao dever. Daí, o paradoxal «prazer arrepiante» que o espectador colhe da apresentação de figuras como Medeia, que mata a própria descendência, Clitemnestra que assassina o marido, ou Orestes que comete o matricídio⁵²².

A este propósito, Schiller refere que o mesmo sucede na vida quotidiana. Procede a uma analogia com as relações interpessoais: note-se o interesse que desperta um indivíduo banal e desinteressante quando revela uma violenta paixão que em nada abona a seu favor; nesse instante, passamos a observá-lo com um sentimento que confina com o prazer, o respeito, e o pavor.

⁵¹⁸ Sobre o afecto, diz Schiller (1997) 167: «o afecto enquanto afecto é algo de indiferente [...]. Daí que [...] em geral quaisquer afectos em grau supremo, independentemente de que afectos se tratem, não sejam dignos da arte trágica.»

⁵¹⁹ Vide Arist. *Po.* 2. 1448a: uma vez que não se alonga na especificação do que são homens e caracteres bons e maus, daí se infere que considerava que o público saberia distingui-los. Desde então, a associação entre moralidade e literatura, aplicada ao drama, tornou-se uma questão vital, largamente discutida no âmbito da teoria da literatura e da filosofia.

⁵²⁰ Veja-se a classificação schilleriana do homem (1997) 169: a acção do indivíduo é considerada comum, quando age movido exclusivamente pelo impulso sensível; actua de forma decente, sempre que actua de acordo com as leis, o *nómos*; por último, age de forma nobre aquele que segue apenas a razão, renunciando às solicitações dos *affectus*.

⁵²¹ Segundo Staley (2009) 119, a deusa Juno e as Fúrias são os monstros predilectos de Séneca.

⁵²² Cf. Schiller (1997) 199.

Do mesmo modo, quando se aproximam do monstruoso ou terrível, objectos considerados até então apenas repulsivos e horrorizantes ganham outro fascínio, e são elevados à categoria de objectos estéticos, na medida em que também eles constituem uma fonte de prazer⁵²³. O que se confirma, pois, no drama senequiano é a representação dessa propensão inata para as paixões; somos naturalmente impelidos para as visões de sofrimento, terror, de grandes catástrofes e calamidades naturais e morais.

Na perspectiva de Noël Carroll, filósofo norte-americano, outro forte motivo subjaz a esse apelo: o poder. Na sua obra mais emblemática (1990) – uma análise da estética da ficção de horror, aplicada ao romance, conto, cinema e outras formas artísticas – conclui que a identificação⁵²⁴ do público com figuras terríveis se baseia no poder que estas emanam. Considera os monstros «wishfulfillment figures», na medida em que induzem o temor (*awe*), mas também a admiração pela força possante que deles se desprende, e que compensa a repugnância que inspiram⁵²⁵.

De modo poético, entende Herington que se a alma de um bom homem fosse material e visível, ela brilharia suavemente, numa chama vislumbrável nos seus olhos; pela mesma ordem de ideias, as trevas da perversão em que se move o criminoso encontram eco na escuridão da sua alma⁵²⁶.

Ainda no mesmo texto, o autor destaca a imaginação visual – *tamquam pictor* – como pressuposto primordial subjacente à criação trágica senequiana. À luz da ideologia estóica que enforma o drama do autor, a visão pictórica estende-se naturalmente às realidades morais, que assumem formas tanto ou mais pictóricas e dramáticas que as físicas. Acrescem a agudeza da sensibilidade moral, a fecunda

⁵²³ Cf. Schiller (1997) 199: «[...] tudo isso comprova a existência de uma quarta fonte de prazer, que nem o que é agradável, nem o bom, nem o belo conseguem produzir.»

⁵²⁴ Quanto à conceptualização da identificação entre espectador e personagem, Carroll (1990) 91-2 considera que, na grande maioria das situações, o estado emocional do público não replica o das personagens. Assim, refuta o conceito de “character-identification” de duplicação rígida das emoções dos protagonistas e da audiência. Recorre ao drama grego do século V. a.C., e dá como exemplo a figura de Édipo: ao perceber que matou o pai e se envolvera com a mãe, o herói sente culpa, remorso e auto-recriminação; do outro lado, o público não sente nenhuma destas emoções, mas sim piedade. Conclui-se, assim, que há uma clara assimetria entre os estados emocionais dos dois peões fundamentais do jogo teatral: a audiência experiencia emoções (suspense, preocupação, piedade) que as personagens efectivamente não vivem, e os protagonistas têm emoções e medos ausentes nos espectadores. Mais à frente (p. 95), ainda no âmbito da ficção de horror, acrescenta que a reacção do espectador perante um protagonista sob a ameaça de uma criatura monstruosa decorre da assimilação (e não duplicação) das motivações internas da personagem, que conhece e lhe permite compreender o modo de actuação e sensações diante das circunstâncias (focalização interna); além dessa apropriação do olhar particular do protagonista, a audiência tem igualmente uma perspectiva externa (focalização omnisciente) da situação, tendo conhecimento de pormenores que, por várias razões, escapam ao foco do protagonista.

⁵²⁵ Carroll (1990) 167-8.

⁵²⁶ Herington (1966) 433-4. Este autor recorda então o que dizia a este propósito o Cordubense. Contrariamente ao que afirmava Lucrecio (2.55-6), não vivemos receosos em plena luz, criamos, sim, trevas em nosso redor – *omnia nobis fecimus tenebras* (*Ep.* 110.7).

assimilação da cosmologia e da ética estóicas e, como temos observado, a assunção da aliança orgânica entre os mundos físico e moral⁵²⁷.

De acordo com Herington, no drama que se centra na representação do mal e dos *affectus*⁵²⁸, é o pictorismo que dá vida à composição do mal, conferindo-lhe cor, forma e profundidade. Tanto as personagens como as paisagens, os ambientes palacianos, e a própria natureza se subordinam à sua acção, e são a manifestação material e exterior da sua existência⁵²⁹.

A esse propósito, o autor recorre a uma analogia com uma das paisagens pós-impressionistas mais célebres de Vincent Van Gogh, “The Starry Night” (‘Noite estrelada’) de 1889, que o artista terá pintado de memória, no asilo, e não a partir da observação directa, como era seu costume. Em contraste com a tranquilidade e pacatez das casinhas ordenadas de uma vila que vemos na parte inferior do quadro, sobressai, acima da linha do horizonte, a magnificência e turbulência celestiais. A lua ganha feições solares, as estrelas brilham quais pequenos fogos de artifício em forma de cata-ventos voadores: «stars aren’t like that, like great catherine-wheels; but that is what stars feel like.»⁵³⁰

Mutatis mutandis, Herington aplica este entendimento da linguagem pictórica à tragédia de Séneca, pelo que considera injusto e desadequado o criticismo sobre o exagero da natureza retórica e irrealista das personagens e situações criadas, que exemplifica com a aparição do espectro de Tântalo em *Thyestes*. Paisagens que, para o leitor e espectador podem parecer meras pinturas de retórica verbal, e que do moralista estóico latino mereceriam o seguinte comentário: «you cannot exaggerate the shape of Evil, if you have ever confronted it in your own soul; it fills your heaven»⁵³¹.

É, pois, nesse sentido que Herington lembra cenas como aquela em que Teseu descreve as provas e horrores por que passou Hércules, bem como a sua dolorosa descida aos Infernos. O pormenor descritivo e exaustivo do relato, à semelhança de

⁵²⁷ Cf. Herington (1966) 442-3.

⁵²⁸ Com base na representação do mal como princípio fundador do drama senequiano, e sem renegar a divisão formal em 5 actos, Herington (1966) 449 apresenta um esquema-base estrutural. Discrimina três grandes momentos na construção do argumento: inicialmente, temos “the Cloud of Evil” – a coincidir formalmente com o Prólogo – em que se estabelece o ambiente da peça; segue-se “the Defeat of Reason by Passion”; e por fim, a consequência da derrota da *ratio*, que se manifesta com “the Explosion of Evil”.

⁵²⁹ Vide o estudo de Silva (2016), tese de doutoramento em Estudos Clássicos, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sobre a linguagem dos *affectus* no *corpus* trágico senequiano, designadamente a análise dos campos lexicais de *formido*, *aegritudo*, *libido* e *uoluptas*.

⁵³⁰ *Ibid.* 448.

⁵³¹ *Ibid.* 448-9.

outros⁵³², não satisfaz apenas um requisito de cariz dramaturgico ou um expediente retórico; acima de tudo, reflecte esse olhar de pictórica sensibilidade do Cordubense.

Até os mais negros e violentos *quadros verbais*⁵³³ que perpassam pela tragediografia assumem um claro propósito artístico e moral: na verdade, não complementam apenas a caracterização de personagens e suas acções; eles são a materialização visível e externa do *ethos*, a alma das figuras dramáticas.

Quanto à relação do estoicismo com a arte poética, e sobretudo no que se refere à responsabilidade social do poeta – tema a que a doutrina conferia especial relevo –, assomam, de facto, uma série de questões relevantes relativamente ao drama de Séneca: como garantir que as peças provocam no público repúdio e estranhamento, e não atracção e simpatia pela crua e feroz realidade emocional que o poeta-filósofo apresenta em cena? E especialmente por aqueles que não estão ligados à filosofia estóica⁵³⁴.

Aliás, os estóicos estavam conscientes desse perigo e entendiam que da mesma forma que a poesia podia ser útil, esta era igualmente arriscada, e, como defendia Cleantes, uma forma de expressão mais eficaz do que a prosa⁵³⁵.

Portanto, a poesia será duplamente perniciosa, isto porque, por um lado, produz prazer em quem a ouve, e o prazer é um *affectus* que deve ser controlado e, se possível, evitado. Por outro, o público pode ser levado a assimilar ideias moralmente reprováveis por assistir à representação das paixões.

⁵³² Cf. e.g., *Her. f.* 90ss. Vide também *Ag.* 421-578; em *Medea*, a cena dos seus encantamentos (670-842); a necromancia em *Oed.* 530-658; a terrível descrição do assassinio dos sobrinhos de Atreu, em *Thy.* 641-788.

⁵³³ O Sócrates platónico compara as palavras à pintura e o discurso ao quadro criado pelo pintor, declarando a realidade como modelo para ambas as formas de arte. Assim, a excelência de um quadro linguístico retórico há-de ser similar à representação pictórica de um ser vivo – grande, belo e inteiro (cf. Platão, *Crátilo*, 424d 7).

⁵³⁴ Em *Ep.* 115.14-5, o filósofo conta uma pequena história sobre a representação de uma peça euripidiana e a reacção do público: ‘Nos trágicos gregos também não faltam personagens que trocam por qualquer lucro a honradez, a saúde, a reputação. [...] Quando se acabaram de ouvir estes versos de Eurípides, todo o público se ergueu num repelão, disposto a expulsar da cena o actor e a tragédia, e só não o fez porque Eurípides correu em pessoa à frente dos espectadores, pedindo-lhes que esperassem até ver o que sucedia a esse apaixonado pelo ouro! Na peça, de facto, Belerofonte sofria o castigo que todo o homem sofre no drama da sua vida. A avareza nunca passa sem castigo, embora o pior dos castigos seja a sua própria existência.’ Com este relato, Séneca parece recomendar implicitamente que a tragédia podia levar à cena actos terríveis, mas só se posteriormente fosse apresentado o respectivo castigo, zelando-se pelo seu valor pedagógico; Séneca não segue, porém, à letra essa instrução na sua composição trágica.

⁵³⁵ Cf. *Sen. Ep.* 108.8-15. Além disso, as máximas traduzidas em verso são mais facilmente digeridas e assimiladas também pelos mais jovens. Séneca cita com frequência, especialmente na prosa, outros dramaturgos, facto que demonstra a consciência das possibilidades didácticas do drama. E também sabia que o teatro com o seus mimos e recitações dramáticas era mais atractivo para os seus contemporâneos do que qualquer outro género (cf. e.g. *Ira* 2.2.4ss.).

De acordo com Schiesaro, ambas as formas de influência se baseiam na assunção de que a poesia pode ser analisada, à semelhança da arte musical, em duas componentes: o conteúdo (*lógos*) e a forma (*léxis*). Também na poesia, o ouvinte/leitor se deixa encantar pelas palavras e harmonia dos sons. Uma *léxis* bem construída pode ela mesma, de forma independente, gerar prazer em quem ouve/lê, independentemente do conteúdo veiculado⁵³⁶. Esse prazer, movimento irracional da alma, deve ser evitado, mas o benefício educativo que dele pode advir justifica o seu uso controlado e moderado, no caso de um conteúdo moralmente aceitável⁵³⁷.

A experiência dramática era, assim, entendida como uma prova de fogo para os *proficientes*, que tinham a oportunidade de testar a eficácia das convicções morais que haviam assimilado até então, fortalecendo-as, se possível. Schiesaro é da opinião de que, apenas neste sentido restritivo, se cumpria aquilo que se poderia chamar de propósito pedagógico⁵³⁸.

Por seu lado, Martha Nussbaum tenta resolver a problemática dos riscos pedagógicos da poesia, baseando-se na noção de “critical spectator”, expressão que traduzimos por “espectador crítico”. Para a autora norte-americana, os estóicos procuravam formar um novo tipo de público, cuja atitude se fundava no distanciamento (*detachment*) interessado, mas crítico – «vigilant rather than impressionable, actively judging than immersed, critical rather than trustful.»⁵³⁹

O primeiro passo para esta reeducação consistia na consciencialização de que a poesia (também) mente, e de que aquilo que é apresentado ao espectador não é o mundo concreto, mas uma das suas múltiplas e possíveis representações ou aparências (*phantasia; phainomena*). Assim, a função do poeta visa a exposição do conflito entre duas forças, e cabe, por sua vez, ao espectador aderir ou não à imagem (*species*) oferecida.

⁵³⁶ A Schiesaro (2003) 253 parece-lhe que o argumento estóico de que os *mythoi* terríveis produziam no leitor/ouvinte o “afastamento/repúdio” (*apotropê*) e não o “incitamento” (*protropê*) acaba por se tornar circular, não dando resposta à questão do perigo sempre latente no género trágico.

⁵³⁷ Cf. Schiesaro (2003) 228-230.

⁵³⁸ Schiesaro (2003) 253. O autor resume a sua posição, recuperando um passo da prosa senequiana sobre a importância de se dizer a verdade só a quem está disposto a ouvi-la (*Ep.* 29.1): *uerum... nulli... nisi audituro dicendum est*. Nesse sentido, Schiesaro conclui da impossibilidade do drama estóico.

⁵³⁹ Nussbaum (1993) 137. Um retrato que contraria o modelo tradicional e aristotélico de público trágico, ao qual subjazem três princípios falsos e perniciosos de acordo com o estoicismo, a saber: a identificação do espectador com o protagonista; a crença de que o sofrimento das personagens é de grande importância; por último, o espectador deve acreditar na incapacidade, até certo ponto, das personagens para prevenir a catástrofe. Decorria daí que também o espectador, à semelhança das figuras representadas, fosse impotente para acautelar o infortúnio na sua vida.

Em última análise, o poder interpretativo está nas mãos de quem assiste, ou por outras palavras, há uma troca de responsabilidade do autor para o público, sobre o qual recai o peso da descodificação. Cabe-lhe, pois, o cumprimento das intenções pedagógicas do autor, pois nele reside a resposta à ambivalência da poesia.

Pretende-se uma ruptura do vínculo convencional de empatia e identificação emocional entre espectador e personagens, que não pressuponha um esquema partilhado de valores, mas se baseie, segundo Nussbaum, num zelo reformador⁵⁴⁰.

Schiesaro simpatiza com este ponto da tese de Nussbaum, mas tem sérias reservas – é talvez menos optimista – no que toca a outras convicções da filósofa, como a de que a própria estrutura dramática inviabilizava diligentemente a identificação simpática entre público e protagonistas; ou, por outro lado, a de que a natureza desprezível da maioria das personagens provocava tal repulsa que dificultava a *contaminatio* emocional⁵⁴¹.

Apesar de reconhecer a plausibilidade do conceito de “critical spectatorship” como solução para o teatro senequiano, Schiesaro rejeita, contudo, a ideia de que os caracteres malévolos constituam motivo suficiente para o desencorajamento da identificação emocional entre público e personagem. Aliás, na sua perspectiva, a irracionalidade e poder de figuras como Medeia ou Atreu, por estabelecerem um forte contraste com as personagens secundárias que as rodeiam, poderiam precisamente por essa violenta oposição tornar-se verdadeiramente apelativas e sedutoras. Assim, não existia nos dramas de Séneca nada que impedisse, de modo seguro, uma “interpretação errónea” do que se ouvia e via em cena, o que poderia transformar, por sua vez, o seu projecto didáctico numa fonte privilegiada de paixões e de tumulto emocional⁵⁴².

Schiesaro considera que é perfeitamente admissível que, ao retratar Medeia da forma que o faz, o propósito de Séneca fosse levar o público à condenação feroz das paixões. No entanto, a verdade é que era igualmente possível que o espectador criasse

⁵⁴⁰ Nussbaum (1993) 137. A autora resume essa atitude crítica da seguinte forma: *‘I am not like you. I see things differently. You are a silly creature. You could have done otherwise. This did not have to happen to you. What you call tragedy is simply our own foolishness’*.

⁵⁴¹ Vide Nussbaum (1993) 148. Destaca também o papel do Coro, que, segundo a autora, além de moralizante e ortodoxo, mas distinto do ático, por regra não era empático em relação ao protagonista. Nussbaum considerava que esta era a forma utilizada por Séneca para promover o «Stoic spectatorship». Reconhece, contudo, que os seus dramas são a demonstração de que o género trágico – mesmo pela mão delicada e de sofisticação do autor – não é uma ferramenta absolutamente segura e fiável de moralização estóica.

⁵⁴² Schiesaro (2003) 244.

empatia pela personagem e pelos seus crimes, o que, nesse caso, fugia aos seus intentos de promoção de aperfeiçoamento moral do indivíduo⁵⁴³.

Na hermenêutica literária que une o autor ao texto, fica sempre por preencher uma lacuna interpretativa que a intenção autoral por si só não consegue rematar, e que compromete ou gera a problemática do valor pedagógico da poesia⁵⁴⁴.

Séneca, por meio de *monstra*, materializa as emoções mais íntimas, violentas e desprezíveis que habitam a alma humana, e pelas quais os protagonistas sistematicamente se deixam dominar, acto que questiona o modelo tradicional de heroicidade defendido pela tratadística antiga.

Quando Epicteto afirma serem as tragédias o retrato do infortúnio que se abate sobre os insensatos⁵⁴⁵, infere-se daí a concepção do género dramático pelos estóicos: o objectivo parenético da tragédia cumpre-se não pela descrição da *uirtus* exemplar alcançada pelo *sapiens*, mas pela representação da dura experiência que decorre da insensatez e do descontrolo das emoções.

«Monstro mais ambíguo do que a Esfinge» é assim que Édipo é referido no *Oedipus* senequiano⁵⁴⁶. De acordo com Segal, o Édipo sofocliano, que, segundo o *mythos*, derrota a Esfinge, pode também ser equiparado ao monstro, uma vez que tanto ele como o Édipo senequiano partilham a mesma natureza *anormal*. No entanto, o Édipo de Sófocles emerge no final do drama como herói civilizado que salva a cidade e o seu povo, libertando-os do terror causado pelos monstros⁵⁴⁷. Em Séneca, porém, o filho de Laio receia desempenhar a função de herói, e é Jocasta que tem de o incitar à acção⁵⁴⁸.

⁵⁴³ Schiesaro (2003) 234. Note-se a opinião de Fitch & McElduff (2002) 39: «As audience, we certainly register the monstrosity of the attempt to construct oneself. But we can also admire the struggle, even sympathize with it – in a man or a woman, we would add – because we are all involved in a similar struggle on our own accounts, beyond any matter of choice.»

⁵⁴⁴ *Vide Ep. 7.5*, a famosa carta sobre os jogos de circo que oferece uma interessante confirmação de que este ramo da teoria da interpretação estóica está muito focado nas reacções do público. Mandel (1961) 84 afirma a propósito dos efeitos emocionais da tragédia: «It seems, then, that the best explanation for our acceptance of pain in tragedy, namely that we love agitation within limits, applies to reality as well as to its “imitation”. The form of a work of art does not absolve it from the laws of reality. It makes easier the detachment which we require, but it does not insure detachment. Art is but one more removal from *me*, but it is only a matter of greater distance, not a removal to another realm in which other laws – the laws of aesthetics – operate.»

⁵⁴⁵ Epict. *Diss.* 2.16.31.

⁵⁴⁶ Cf. *Oed.* 641.

⁵⁴⁷ Segal *apud* Staley (2009) 119. Sobre os Édipos sofocliano e senequiano, *vide* e.g. estudo comparativo em Álvarez (1974).

⁵⁴⁸ Cf. *Oed.* 81ss. Destaca Gonçalves (2001^a) 84-5 que «o medo é o traço anímico dominante em Édipo, como demonstra a predominância do seu campo semântico, não só no prólogo como também ao longo da peça. De facto, não encontramos, aqui, o monarca resoluto e sobranceiro de Sófocles; o Édipo senequiano emerge como um mortal acossado pelos desígnios do destino, que o levam a ter medo de si mesmo [...]»

2.4. A experiência estético-filosófica da natureza e da paisagem

2.4.1. O sentimento de grandiosidade

Segundo o filósofo, a condição do homem actua no mesmo plano das restantes coisas. Como o seu único bem é a razão perfeita, o bem moral, mesmo que desprovido de todos os outros bens, se o possui, é digno da máxima consideração (*Ep.* 76.12-13).

Na epístola 41, Séneca recupera uma imagem virgiliana, que ocorre a propósito da descrição do estado do Capitólio antes da existência de Roma (*A.* 8.347-54)⁵⁴⁹.

Esse passo surge no contexto da visita guiada à cidade que Evandro proporciona a Eneias. Este é conduzido ao Capitólio, onde lhe é explicado que aquele espaço religioso, agora banhado a ouro, outrora havia sido um ericado de moitas silvestres. Já nessa altura o local inspirava medo e terror aos camponeses que por lá passavam. Conta Evandro que naquele bosque vivia um deus. Ao que parece, os Arcádios julgavam ter visto Júpiter, em pessoa, a agitar, por variadas vezes, a sua égide e a lançar nuvens dos céus. Os versos virgilianos servem de mote a um texto que constitui uma das mais célebres reflexões senequianas, senão a mais célebre, sobre o sentimento estético e sobretudo sobre a relação do filósofo com a natureza⁵⁵⁰.

Assim, o Cordubense aconselha Lucílio a procurar a divindade, não por meio de orações ou junto aos templos, mas dentro de si mesmo, pois o espírito divino que observa e rege os actos humanos habita os homens – *prope est a te deus, tecum est, intus est*.

É impossível ser um homem de bem sem a divindade, pois todas as decisões grandiosas e justas é a própria divindade que as inspira, por meio da razão, que não é senão uma parcela do espírito divino que o corpo recebe. Assim, uma vez que a razão é divina, e se todo o bem depende dela, então necessariamente todo o bem é divino⁵⁵¹.

Na esteira da cosmologia estóica, o divino habita a natureza tal como habita a nossa alma. Na plenitude do elemento natural o homem encontra uma grandiosidade metafísica que o ultrapassa e toca o seu espírito de forma particular: nele sente a presença divina. A fim de exemplificar essa omnipresença religiosa, o autor menciona ambientes que reflectem um ideal de natureza: não tanto o lugar idílico e contemplativo

⁵⁴⁹ Vide Teixeira (2012) 30-1.

⁵⁵⁰ Cf. Michel (1982) 107.

⁵⁵¹ Cf. *Ep.* 66.12.

– identificável com o *tópos* do *locus amoenus* – mas a sua representação selvagem, profunda e grandiosa. Sublime, portanto.

Como primeira referência, Séneca elege, desta feita, o sombrio *lucus* como paisagem simultaneamente ameaçadora e atraente. Composto por árvores antigas, cuja invulgar elevação e densidade dos ramos bloqueiam a visão dos céus acima, este bosque caracteriza-se também pela grandiosidade do arvoredado (*proceritas siluae*) que o habita, pelo isolamento da sua localização (*secretum loci*) e pela maravilhosa contemplação da densa sombra que espalha pela planície (*admiratio umbrae in aperto tam densae atque continuae*). Considera o filósofo que este espectáculo da natureza tem de inspirar em Lucílio a sensação da presença do divino (*Ep.* 41.3). A envolvência soturna e melancólica⁵⁵² do cenário habitado pela divindade parece ecoar, em traços gerais, a descrição, pela voz do mensageiro, do jardim interior do palácio de Atreu do *Thyestes* senequiano (650-82).

Aí, encontramos um bosque antigo (*uetustum nemus*), situado na parte mais recôndita da *domus*, local onde o irmão de Tiestes, num acesso de *furor* vingativo, perpetra o macabro assassínio dos sobrinhos. Abrigado num profundo vale, longe da civilização, e mergulhado em intensa escuridão, o sombrio bosque (*obscura silua*) era habitado apenas por velhas e lúgubres árvores. Compunha o tenebroso cenário uma triste fonte da qual brotavam águas estagnadas e lodosas que formavam um pântano idêntico à Estige.

Identifica-se claramente uma correlação entre o bosque e o submundo, ideia corroborada, aliás, pela referência à errância de uma multidão de espectros, monstros e figuras infernais (cf. *Thy.* 671-3). Outra característica particular reside no facto de o bosque arder continuamente, pela acção de um fogo incomum, porque imaterial. Não se vê, não consome folhagens e ramos, mas ouve-se o seu crepitar⁵⁵³.

Além da componente visual, colaboram ainda na construção sinestésica do ambiente manifestações sonoras: gemidos e ululação; o ressoar do bosque com o

⁵⁵² Desponta igualmente da visão da natureza decorrente desta epístola uma das mais interessantes características da estética senequiana, o seu tom melancólico. Não deixa de ser curioso o contraponto com a severidade e disciplina do conteúdo programático estóico que enforma o seu *corpus*. Esse gosto pela obscuridade e mistério decorre dos tempos atormentados do império neroniano, e traduz sentimentos que o filósofo pretende conjurar por meio da filosofia. Procura libertar-se das trevas pela busca da sabedoria, que acaba por servir de antídoto para os males da alma e da sociedade. Staley (2009) 136 afirma que «when Senecan tragedy fails to stage virtue, we should see in this not the failure of Stoicism but a Stoic conception of tragedy as the right vehicle for imaging Seneca's familiar world of madmen and fools.» Além disso, esse sentimento de inquietude é intrínseco ao processo de procura da *uirtus*.

⁵⁵³ Nesta referência, podemos eventualmente descortinar a influência da cosmologia da *Stoa*, nomeadamente a importância atribuída ao fogo, elemento imprescindível à conceptualização da renovação cíclica do universo.

arrastar dos grilhões; ou ainda o rugido emitido sob a forma de um triplo ladrar (*latratu rino*), numa possível evocação de Cérbero ou Hécate⁵⁵⁴.

Apesar dos propósitos ideológicos diversos, ambas as descrições parecem partilhar do mesmo sentimento estético da paisagem: Séneca procura a natureza selvagem e arrebatadora, uma grandiosidade que carrega simultaneamente uma aura de melancolia, tristeza e soturnidade.

Nesse sentido, a beleza existe na paisagem em si mesma, não precisa de adornos, é na representação da sua genuinidade que reside a sua perfeição estética. Além das florestas profundas e sombrias, outros cenários transmitem ao filósofo essa mesma imponência física e o sentido de religiosidade. Atentemos, por exemplo, na larga caverna, escavada nas rochas da montanha pelo desgaste do tempo e da erosão; esse espectáculo, diz Séneca, *animum tuum quadam religionis suspicione percutiet* (*Ep.* 41.3)⁵⁵⁵.

Sagradas são também as nascentes dos grandes rios; os caudais que irrompem das entranhas da terra; as fontes de águas termais; bem como a profundidade ou opacidade dos lagos (*Ep.* 41.3-4). O filósofo recorre também à imagética dos animais selvagens e das feras, cuja essência furiosa louva: é superior na beleza, e na bravura, o leão que surge na arena, despojado de ornamentos, mas intrépido e possante na sua impetuosa violência, *qualem illum natura esse uoluit*, ‘tal qual como a natureza o quis’. O seu único adorno é o terror que inspira nos demais, contrariamente ao leão de juba dourada, engalanado com folhas douradas, que irrompe no campo já abatido e cansado pelo tratamento a que se submeteu para ficar mais belo (*Ep.* 41.6-7).

A propósito do apelo da sensibilidade humana por paisagens tenebrosas, ocorrem novamente o pensamento paradigmático de Schiller, cuja produção dramática e filosófica foi fundamental para o estabelecimento do romantismo alemão do século XVIII.

O filósofo reconhece a beleza soberana do *locus amoenus*, cuja apreciação fundamenta no efeito sensível que este tipo de paisagem produz no homem⁵⁵⁶. Na verdade, os sentidos são tocados pela diversidade amena de figuras, pelas mutações dos jogos de luz, pela suavidade do ruído das quedas de água e canto melodioso dos pássaros. Há uma conjugação harmoniosa de cores, sons e formas que deleitam os

⁵⁵⁴ Tarrant (1985) 188 defende mais a segunda hipótese.

⁵⁵⁵ ‘A tua alma será atingida por uma certa aura de religioso mistério.’

⁵⁵⁶ Schiller (1997) 197 afirma que «nada é mais atraente na natureza do que uma bela paisagem ao crepúsculo vespertino.»

sentidos e apaziguam a alma. No entanto, segundo Schiller, o que verdadeiramente atrai porque simultaneamente repele, é o pavoroso espectáculo de uma tempestade que repentinamente põe termo ao cenário idílico de tranquilidade. Escurece de súbito o céu e as negras nuvens envolvem o horizonte, os relâmpagos e o ribombar ensurdecedor da trovoadra constroem a visão e a audição de quem testemunha a brusca alternância entre luz e trevas.

Este fenómeno vem contrariar a condição necessária a toda a beleza – a intolerância à violência. Schiller é da opinião de que, apesar de a experiência sensorial ser penosa, e mais destrutiva do que bela, quem assiste vive com um sentimento afim ao prazer, mas mais arrebatador do que este. Do ponto de vista emocional e psicológico, o evento meteorológico maravilha pela grandiosidade e imprevisibilidade⁵⁵⁷.

Esta força cósmica e divina que Séneca encontra nas paisagens grandiosas e na selvajaria dos animais também a alma humana a carrega. Encontramo-la todas as vezes que presenciamos a coragem e tenacidade do homem que é feliz na adversidade, indiferente às vulgares paixões da vida.

Essa tranquilidade na adversidade/ tempestade – que se alcança pelo domínio perfeito e continuado da razão – demonstra a superioridade da alma que se move com a energia celeste e, que porque comunga do divino⁵⁵⁸, brilha graças aos seus próprios bens (*Ep.* 41.6). O homem não precisa de mais nada para ser belo e feliz, numa espécie de estética do heroísmo que Séneca preconiza.

Nesse sentido, é objecto de aprovação todo o homem que tiver uma alma desta natureza, noutras palavras, o *sapiens*. Segundo o estoicismo, essa grandeza de alma reside na capacidade de aceitação das contrariedades e superação das provas impostas pela vida ao homem, sendo a maior forma de superioridade a preparação e aceitação do fim, baseada no desprendimento da vida:

Nulli potest securo uita contingere, qui de producenda nimis cogitat, qui inter magna bona multos consules numerat. Hoc cotidie meditare, ut possis aequo animo uitam relinquere, quam multi sic complectuntur et tenent, quomodo qui aqua torrente rapiuntur spinas et aspera.

⁵⁵⁷ Schiller (1997) 197.

⁵⁵⁸ Cf. Sen. *Ep.* 82.1.

*Plerique inter mortis metum et uitae tormenta miseri fluctuantur et uiuere nolunt, mori nesciunt. Fac itaque tibi iucundam uitam omnem pro illa sollicitudinem deponendo.*⁵⁵⁹

Assim, depreende-se uma identificação entre o Belo e a grandiosidade do *lógos* inerente ao mundo natural e à alma humana.

A crueza e ferocidade de uma natureza grandiosa, no seu estado imaculado, não tocado, portanto, por mão humana, parecem ser as condições ideais para a manifestação da emoção religiosa e divina. Homem e natureza comungam desse carácter racional e sagrado, e Séneca parece descobrir nesta última um reflexo, uma metáfora daquela que é a maior beleza a que o ser humano pode aspirar – a espiritual.

A verdadeira beleza identifica-se com a *uirtus*, noutras palavras, com a transcendência interior, pois o homem só contacta com a natureza divina do espírito, quando a alma se liberta das amarras do cárcere do corpo. Numa teorização em que estética e ética se correlacionam indelevemente, é notória a conciliação das exigências estéticas das correntes filosóficas que influenciam Séneca: por um lado, a transcendência platónica e, por outro, os sentidos estoicos de totalidade orgânica e de interioridade⁵⁶⁰.

2.4.2. A paisagem como estado de alma ou o estado de alma como paisagem

A crença filosófica de Séneca numa natureza racional que sabiamente dirige o universo e o homem, tantas vezes exaltada na prosa, ganha uma dimensão estético-dramática na sua tragediografia.

A paisagem ganha personalidade própria, influenciando e reagindo aos comportamentos das personagens. Noutra acepção, também a *natureza* humana das

⁵⁵⁹ *Ep.* 4.4-6. ‘Ninguém pode obter uma vida segura se continuamente pensar em prolongá-la, se considerar entre os bens mais preciosos um grande número de anos. Medita diariamente nisto, para seres capaz de abandonar a vida com serenidade de espírito: muitos são os que se agarram a ela como pessoas arrastadas pela corrente, que jogam a mão aos cardos e aos rochedos! Muitos há que andam miseravelmente à deriva entre o medo da morte e os tormentos da vida, sem querer viver nem saber morrer. Se queres ter uma vida agradável deixa de preocupar-te com ela!’ Cf. também *Ep.* 24.19-21, 61. Segundo Rosenmeyer (1989) 61, encontra-se a obsessão de Séneca com os desafios e o esplendor da morte especialmente nos seus trabalhos filosóficos, destacando a *Ep.* 82, que considera um dos passos mais bem conseguidos sobre o valor da morte no quadro da teorização estoica: a capacidade de enfrentar a adversidade racionalmente é celebrada como *uirtus*, daí decorrendo, portanto, a aceitação da morte como puro exercício racional. Cf. também *Ep.* 101.15.

⁵⁶⁰ Cf. Michel (1982) 107-8.

figuras influi sobre os elementos físicos que a circundam, numa verdadeira ligação de interdependência⁵⁶¹.

Na esteira desta visão, quando Merleau-Ponty afirma que a natureza «é o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta»⁵⁶² parece reportar-se a esse compromisso umbilical entre o humano e a *natura*. Na verdade, a interacção do homem com a natureza e seus espaços desde sempre se revelou um convite à experiência estética e à capacidade criativa.

Neste contexto, Fernando Pessoa, que frequentemente se dedica nos seus escritos a questões de estética literária, reflecte, no prefácio do *Cancioneiro*, sobre o simbolismo da paisagem, sua percepção e como esta serve de motivo de criação literária e de reflexão teórica. Pessoa considera a literatura instrumento privilegiado de expressão de valores associados à natureza e aos espaços, construídos como mundos discursivos.

Para o poeta português, qualquer actividade mental implica um duplo fenómeno de percepção: por um lado, a consciência de um estado de alma; por outro, a consciência de uma paisagem, ou seja, do ambiente exterior no momento da percepção.

Além disso, todo o estado de alma é uma paisagem, porque «há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita». Assim, «uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito»⁵⁶³. Significa isto que temos duas paisagens que se fundem: o estado de alma é influenciado pelo cenário exterior, enquanto este – ou a sua representação – se deixa afectar pelo estado de espírito.

Em suma, considera o poeta que a arte como pintura fiel da realidade deve representar simultaneamente ambas as paisagens, oferecendo uma intersecção das duas, alma e realidade. Ainda assim, no caso de não se admitir que um estado de alma possa constituir uma paisagem, aceite-se pelo menos que um sentimento, uma emoção possa ser interseccionada com a realidade exterior⁵⁶⁴.

Henri Amiel, poeta suíço do século XIX, descreve a vivência dessa comunhão íntima, nas páginas de *Fragments d'un journal intime*: «Un paysage quelconque est un

⁵⁶¹ Tuan (1983) 55 afirma que «a associação do físico com o temperamento e carácter é um lugar comum na literatura. [...] Físico e temperamento estão relacionados, mas ainda não foi encontrada uma maneira satisfatória de classificá-los. [...] A literatura, mais do que os levantamentos das ciências sociais, nos fornece informação detalhada e minuciosa de como os seres humanos percebem seus mundos.»

⁵⁶² Merleau-Ponty (2000) 4.

⁵⁶³ Pessoa (1972) 101.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

état de l'âme» – ideia que, segundo o filósofo italiano Rosario Assunto, é preciso interpretar não sob a efemeridade hipersubjectiva de um “estado de ânimo”, mas na figura total de um *estado do ânimo* que partilha a sua existência com uma realidade maior⁵⁶⁵.

Destacamos igualmente, no âmbito da Fenomenologia, o pensamento de Dufrenne a este propósito. Entende que «existir não é somente um destino comum ao homem e às coisas, o homem existe com as coisas e tanto mais profundamente, quanto mais profundamente ele está junto com elas»⁵⁶⁶. Nesse sentido, a percepção estética permite a constante redescoberta e afirmação da conaturalidade do humano com a natureza, daí que «[...] o céu estrelado não me diz que eu seja razão ou capaz de razão. Mas ele me diz, ao menos, que essa presença imensa é uma presença para mim, que eu estou, portanto, secretamente ajustado a essa imensidade.»⁵⁶⁷

Assim, a complexa experiência de percepção – aquela que mencionava Pessoa – exige uma atitude de imersão, de fusão com o mundo e com a realidade, e pressupõe uma diluição da antinomia sujeito-objecto, uma identificação entre sujeito e objecto⁵⁶⁸. A este propósito afirma Merleau-Ponty:

«A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objecto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece [...].»⁵⁶⁹

A essência do humano constrói-se, assim, a partir da sua presença no mundo e das experiências estéticas que este lhe proporciona; por isso, a relação com a natureza é necessariamente uma relação estética.

⁵⁶⁵ Vide Assunto (1994) 158-67. Pessoa (1982) 36 entende, porém, que desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado de alma. O poeta considera que a criação implica objectivação, daí que não se possa dizer que «um poema feito é um estado de estar pensando em fazê-lo». Com a teorização sobre a relação entre a interioridade psicológica e a realidade exterior, o poeta demonstra que a percepção e a vivência da paisagem se configuram como instrumentos para a compreensão do mundo e do sujeito poético, pela fusão do eu-lírico com a natureza.

⁵⁶⁶ Dufrenne (2002) 75.

⁵⁶⁷ Dufrenne (2002) 77.

⁵⁶⁸ Cf. Marin & Kasper (2009) 268-9.

⁵⁶⁹ Merleau-Ponty (1999) 6.

Tendo por base a delimitação de “objecto estético” – é todo o objecto que expressa algo que pode ser recebido pela via do sentimento, do espírito, meio pelo qual o ser humano entra em contacto com a realidade –, Dufrenne considera o mundo natural o objecto estético por excelência. As paisagens, a vegetação e os animais são imagens que revelam uma natureza que nos é comum e verdadeiramente estetizável⁵⁷⁰.

Além disso, o facto de a natureza se tratar de um organismo mutável, coloca o ser humano em contacto com o sensível, o não premeditado: «[...] diante do espetáculo natural, somos envolvidos e integrados no devir natural do mundo»⁵⁷¹.

Georg Simmel, sociólogo alemão do início do século XX, defendia que a função do artista e do filósofo era ‘simpatizar’ com o elemento natural, promovendo a fusão homem-mundo⁵⁷². Assim, a subjectividade do estado de espírito do sujeito poético reflecte-se e coincide muitas vezes com os lugares e as paisagens, objectivando-se neles. Interior e exterior tornam-se um só, na expressão de uma afectividade humana que imprime significado à paisagem contemplada⁵⁷³.

Veja-se a definição de Martin Seel: *paisagem* é a porção de natureza, captável e perceptível pelo Homem, e espelho da natureza e dos seus mecanismos inerentes. Na perspectiva deste filósofo alemão, esta deve ser entendida como «a unidade sem todo»: “una”, porque contém os elementos e processos indispensáveis à sua auto-suficiência e regeneração; porém, não é “todo”, porque não manifesta todas as possibilidades que a natureza oferece⁵⁷⁴.

Numa perspectiva análoga, também Simmel estabelece a distinção entre ‘natureza e ‘paisagem’: considera-os conceitos distintos, mas na tangência um do outro. De um lado, a ‘natureza’, tomada como unidade e totalidade indivisa; de outro, a ‘paisagem’, individualizada e circunscrita no tempo e no espaço. Esta é o reflexo de um «olhar» especial que capta um momento, uma atmosfera do mundo natural⁵⁷⁵.

Destacamos o facto de, ao longo da História, o conceito de paisagem ter sido usado, na linguagem corrente, num sentido mais restrito do que aquele que perfilhamos no nosso estudo, e numa acepção gerada na época renascentista.

⁵⁷⁰ Dufrenne (2002) 70

⁵⁷¹ Cf. Dufrenne (2002) 63. *Vide* também Marin & Kasper (2009) 268-9.

⁵⁷² Seel *apud* Luís (2008) 48.

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ Cf. Seel *apud* Serrão (2004) 95.

⁵⁷⁵ Cf. Simmel (1993) 240. *Vide* também Jankélévitch (1994) 49: «Le paysage, suivant Simmel, sera toujours l’un des genres préférés du peintre ou du poète, parce qu’en même temps que la nature s’y exprime dans ce qu’elle a de plus profond et de plus objectif, elle se traduit dans notre âme par un nombre très grand de réactions et de «tensions» subjectives, elle enrichit et intensifie le dynamisme immanent de notre affectivité et de notre activité, elle s’incarne pour ainsi dire dans notre vie intérieure.»

Falamos da paisagem como “cenário”, concepção que decorre do grande florescimento da pintura e da exploração daquela como objecto artístico, fazendo depender estritamente do sentido da visão a interpretação da natureza. Desta feita, a percepção estética da paisagem equivalia à experiência de recepção de uma pintura. Na verdade, foi este o sentido mais pitoresco que ficou associado ao conceito e que prevaleceu na linguagem comum⁵⁷⁶.

Uma das características da paisagem salientadas por alguns autores, como Milton Santos ou Assunto, é a sua transtemporalidade⁵⁷⁷. Considera este último que a experiência estética da contemplação da paisagem-natureza carrega consigo a especificidade das relações entre passado, presente e futuro, numa construção actual e transversal. Ou seja, a coexistência dos vários “tempos do tempo” é fundamental para a compreensão da diversidade natural nos três reinos – animal, mineral e vegetal – constitutivos da paisagem⁵⁷⁸.

O fascínio pelos mecanismos do mundo natural, patenteado nas *Naturales Quaestiones*, estende-se ao restante *corpus* senequiano, que amiúde coloca a natureza ao serviço da mensagem parenética estóica e a eleva a fenómeno estético-dramático e retórico, na sua tragediografia.

⁵⁷⁶ Por este motivo, alguns autores do âmbito da estética ambiental e da paisagem optaram pelo uso do vocábulo “ambiente” em detrimento de “paisagem”, pois aquele servia um duplo propósito: por um lado, garantia o sentido de envolvimento e pertença do homem à natureza, em detrimento de um papel externo e meramente contemplativo; por outro, o termo remetia para a vertente ecológica cuja importância era fundamental no modelo de apreciação estética de natureza defendido por Carlson (2000). Cf. também Berleant (1995) 229-243. Apesar da sua vagueza, a palavra “ambiente” foi aceite no âmbito dos estudos ecologistas com bastante agrado, substituição (ou confusão) que, por exemplo, Paolo D’Angelo justifica como decorrente de uma tendência de menosprezo da esteticidade da paisagem e valorização da visão biofísica e científica desta. Assim, na opinião de alguns autores, sobretudo italianos, como D’Angelo (2001) e Assunto (1994), a ‘paisagem’ remete para uma realidade intrinsecamente estética e real, apreendida de forma multi-sensorial.

⁵⁷⁷ Num outro âmbito, o da geografia, e apesar de extrapolar o escopo da nossa análise, recuperamos a abordagem epistemológica de Milton Santos, geógrafo brasileiro, que distingue (1996) 103-110 os conceitos de ‘paisagem’ e ‘espaço’. Enquanto o primeiro se impõe como o conjunto das formas e objectos reais, concretos que exprime as heranças das relações entre homem e natureza, o espaço são essas formas juntamente com a vida que as anima. Em rigor, para o autor, a paisagem é apenas a porção de «configuração territorial» que é possível abarcar com o sentido da visão, um sistema material, imutável. O espaço, porém, é uma construção presente e horizontal, que resulta da intrusão da vida, da sociedade nessas formas-objectos, em permanente transformação.

⁵⁷⁸ Assunto (1994) 115-140 convoca vários elementos: a rocha e a pedra, imagens de impassibilidade e domínio das três formas de tempo; a água, elemento que simboliza a mobilidade contínua, onde novo, passado e futuro se interpenetram a cada instante; e a vegetação, que destaca o ritmo e a «circularidade das estações, sobre a qual se funda a temporalidade do reino vegetal». Acrescenta ainda que as estações desmentem a irreversibilidade do tempo na natureza. Por último, o reino animal simboliza a presença da vida.

Ora a pinta em quadros de tintas idílicas⁵⁷⁹ – mais raros – ora em telas violentas de traços largos e espessos⁵⁸⁰, num prenúncio romântico *avant la lettre*, como vimos anteriormente. Em qualquer dos casos, a natureza não serve ao autor de cenário idealizado, ou de simples pano de fundo sobre o qual decorrem os acontecimentos, qual adereço do espectáculo. A relação entre homem e natureza fundamenta-se numa atitude de pertença e de dependência. É pela natureza – para ele, identidade, linguagem e poesia – que o ser humano se sente restituído a si mesmo⁵⁸¹.

Também Michel Ribon defende que a absoluta identidade entre o eu e a natureza se reflecte na experiência estética da Arte, que quebra o ilusório dualismo criado pela «negligência intelectual de uma cultura». Destaca a riqueza significativa da natureza, vasto reportório de signos acessível a todos, e espaço privilegiado de projecção de sentimentos e desejos. É essa imagética metafórica, afectiva e existencial, intrínseca à cultura artística que permite ao homem apreender a beleza natural do mundo, e ultrapassar a (banal) dimensão prática da vida⁵⁸².

A este propósito, relembremos Gaston Bachelard, filósofo e poeta francês, e o seu estudo sobre o motivo da água e a sua projecção na literatura, designadamente na poesia⁵⁸³. O autor entende que um rio não é só um rio: das suas águas transbordam os sentimentos e as sensações das personagens que o contemplam. Acrescenta que nas paisagens perigosas e envoltas em mistério «o que parece amedrontador e negativo é recebido pelo contemplador como objeto estético, na medida em que o envolve num desejo de participação que transforma infinitude e poder em fluidez e sublimidade»⁵⁸⁴.

Em Séneca-trágico, como temos oportunidade de verificar no decorrer do nosso trabalho mas sobretudo na análise do *corpus* dramático, experienciamos a consolidação de uma relação permanente e intrínseca de acção/reacção entre as entidades homem-natureza.

⁵⁷⁹ Vide e.g. *Phaed.* 505ss., *Tro.* 199ss. Em *Her. f.* 125-58, a primeira parte da intervenção coral, que descreve o amanhecer, parece servir de compensação à tensão predominante na anterior fala de Juno. Traça-se o quadro bucólico de rotina e de actividades humanas pacíficas num mundo ordeiro. Reforça Rose (1985) 102: «this idealized world is presented as a foil to the world of Hercules' actions. Every image in the dawn song finds its reversal or distortion in Hercules' world, and incorporate allusions to that perversion through language.»

⁵⁸⁰ Vide e.g. *Ag.* 460, *Her. f.* 662ss., 861ss., 939; *Thy.* 789ss.

⁵⁸¹ Afirma Dufrenne (2002) 68: «é com essa condição que a natureza me reenvia minha própria imagem; que seus abismos me significam meus próprios infernos; suas tempestades, minhas paixões; seus céus, minha nobreza; suas flores, minha inocência.»

⁵⁸² Ribon *apud* Marin & Kasper (2009) 276.

⁵⁸³ Bachelard (1989).

⁵⁸⁴ Marin & Kasper (2009) 274. Neste sentido, afirma Dufrenne (2002) 75 que «[...] quando a natureza é violenta como na tempestade, ela não é trágica, mesmo que os seus efeitos possam sê-lo, porque ela não entra em guerra com o destino ou contra si, ela é sublime.»

Na esteira da concepção providencial e racional da *natura* estóica, os elementos intervêm, na medida em que não se mostram alheios à diversidade dos comportamentos das figuras senequianas, designadamente no que diz respeito a actos criminosos, de desumanidade e crueldade moral que ocorrem nos seus *mythoi*. Encontramos o desejo de identificação entre indivíduo e ambientes naturais – tema frequente na literatura lírica – em que a psicanálise vê a expressão de uma espécie de sentimento de inconsciência pré-natal⁵⁸⁵.

A percepção que o ser humano tem da natureza e do espaço habitado é marcada pela imaginação, afectividade, memória e sensibilidade estética. Nesse sentido, podemos dizer que genericamente Séneca-trágico procurou abraçar dois sentidos de *natura*, a cósmica e racional, e a que se reporta aos caracteres, à *physis*, das personagens, contribuindo para o aprofundamento da sua análise.

2.5. As relações entre a noção de prodígio e a *natura*

A *natura* assume-se como um dos conceitos centrais da cultura romana, que progressivamente se instaurou em todos os domínios da mentalidade romana, desde as *Bucólicas* e *Geórgicas* virgilianas, passando pelos frescos de Pompeia, às grandes obras filosóficas⁵⁸⁶.

A propósito da ideia de ‘prodígio’ – noção que influenciou o pensamento naturalista senequiano, e em especial o motivo do *mundus inuersus*, que domina a sua tragediografia – cumpre-nos recuperar algumas ideias sobre a relação estabelecida entre os conceitos de prodígio e natureza na religião e filosofia romanas.

As referências a prodígios ocorrem amiúde na historiografia da religião romana. De acordo com Georges Dumézil, os prodígios «attestent [...] la colère des dieux par le désordre de la nature», e segundo Jean Bayet, «leur valeur affective est celle d’un désordre intolérable dans le permanent mystère de la nature»⁵⁸⁷.

O vocabulário dos prodígios é profícuo. Segundo Cícero, a língua latina dispõe de quatro termos para designar este fenómeno: *ostentum*, ‘revelação’; *portentum*, ‘anúncio’; *monstrum*, ‘presságio’, e *prodigium*, ‘predição’, que derivam

⁵⁸⁵ Vide Caillois (1972) 87.

⁵⁸⁶ Carlos Lévy, no prefácio às actas do seminário *Le Concept de Nature à Rome. La physique*, que coordena, justifica (1996) 18 a escolha de *natura* de entre inúmeros termos filosóficos pela sua acentuada presença na filosofia latina, que faz desta um sistema mais ou menos naturalista.

⁵⁸⁷ *Apud* Guillaumont (1996) 43. Cf. MacBain (1982) 41: «Romans were alarmed by untoward events in the natural order and found psychic relief in making ritualized responses to them.»

respectivamente dos verbos *ostendo*, *portendo*, *monstro* e *praedico*⁵⁸⁸. A estes quatro, Varrão, citado por Sêrvio, acrescenta outro: *miraculum*⁵⁸⁹, que deriva de *mirus*, ‘surpreendente’, e se define pelo efeito de espanto, maravilhamento que produz nos espectadores⁵⁹⁰.

O prodígio romano era considerado um fenómeno invulgar e terrível, e interpretado como uma reacção colérica dos deuses, «un phénomène imprévu, terrible, contre nature et qui exprime sur terre la colère des Dieux»⁵⁹¹.

Na tradição latina, ao contrário da grega ou etrusca, este possuía sempre um valor negativo: anunciava a iminência de perigos e catástrofes. Como não permitia a adivinhação precisa do que estava para vir, a ameaça que ficava a pairar sobre a cidade e os habitantes era vaga, difusa, mas não era invencível. Era possível conjurá-lo por meio de um ritual que devolveria a estabilidade à cidade, ao apaziguar os deuses, restabelecendo a *pax deum*⁵⁹².

Guillaumont apoia-se no estudo de Raymond Bloch, latinista francês, e na apresentação da doutrina do prodígio romano e respectiva tipologia⁵⁹³. Numa classificação assumidamente “naturalista”, Bloch dividia os prodígios em celestes e

⁵⁸⁸ Cic. *N.D.* 2.7; *Diu.* 1.93.

⁵⁸⁹ Sobre a etimologia dos termos, veja-se Benveniste (1969) II, 255-263.

⁵⁹⁰ Uma vez que nem todos os *miracula* são prodígios, Cícero não o inclui no seu elenco. Tanto o termo *ostentum* como *portentum* remetem para algo que se oferece à vista. Uma vez que para o povo romano o mundo natural não era homogéneo, era descontínuo, havia sempre fenómenos que se destacavam pela sua invulgaridade e se afirmavam como sinais divinos. Por outro lado, *monstrum*, que deriva do verbo *monstrare*, segundo Benveniste (1969) 257 mais do que mostrar um objecto significa ensinar uma conduta, demonstrar um rumo a seguir. Ou seja, o prodígio não é um fenómeno que se encerra em si mesmo, é um aviso dos deuses à urbe. Ao contrário das divindades gregas que falam directamente com os homens por meio dos oráculos, a voz dos deuses em Roma faz-se mais frequentemente de forma indirecta e por intermédio de fenómenos naturais. Veja-se, porém, exemplos de deuses romanos que falam directamente aos homens em *Diu.* 1.10, 2.69; cf. também episódio relatado por Tito Lívio, em 1.31, da ocorrência de uma chuva de pedras, que se fez acompanhar de uma *uox caelestis* ordenando um sacrifício de acordo com o rito ancestral. Por último, temos o *prodigium*, termo mais complexo, que originalmente se caracterizava pela emissão (*prod-*) de uma voz divina (*-agium*).

⁵⁹¹ Bloch *apud* Guillaumont (1996) 43.

⁵⁹² Logo que ocorre um prodígio, este é comunicado por um cônsul ao Senado, organismo que determina se se trata de um fenómeno público ou privado (que reporta ao indivíduo). Como este tinha de ser assegurado por testemunhos, por vezes o Senado destacava uma comissão de inquirido para averiguar da veracidade e materialidade dos factos relatados. Antes de proceder ao ritual de *procuratio*, consultavam-se ora os pontífices, os harúspices ou os *decemviri*, guardiões e intérpretes dos *Livros Sibílicos* (cf. *Diu.* 1.97). Cabia ao Senado a tarefa de zelar pela eficiente execução dos ritos de apaziguamento das entidades divinas. Cf. Bloch *apud* Guillaumont (1996) 46.

⁵⁹³ Este baseia-se nas listas de prodígios públicos relacionados com a cidade que Tito Lívio fornece a partir do Livro XXI, juntamente com a menção das cerimónias de expiação que o Senado prescrevia. Cf. Saint-Denis (1942).

terrestres (mundo vegetal, animal e humano). Esta categorização encontra eco nalgumas passagens de Cícero que, de certa forma, se aproximam da visão do autor⁵⁹⁴.

Apesar de não se tratar propriamente de uma lista, em *De natura deorum*, 2.14, Balbo, quando explana o pensamento de Cleantes sobre os motivos que subjazem à existência de deuses, refere o conjunto de fenómenos assustadores, conhecidos por prodígios:

[...] *tertiam quae terreret animos fulminibus tempestatibus nimbis niuibus grandinibus uastitate pestilentia terrae motibus et saepe fremitibus lapideisque imbribus et guttis imbrium quasi cruentis, tum labibus aut repentinis terrarum hiatibus tum praeter naturam hominum pecudumque portentis, tum facibus uisis caelestibus tum stellis is quas Graeci cometas nostri cincinnatas uocant, quae nuper bello Octauiano magnarum fuerunt calamitatum praenuntiae, tum sole geminato, quod ut e patre audiui Tuditano et Aquilio consulibus euenerat, quo quidem anno P. Africanus sol alter extinctus est, quibus exterriti homines uim quandam esse caelestem et diuinam suspicati sunt.*⁵⁹⁵

Como podemos verificar no excerto anterior, a exposição alterna inicialmente entre fenómenos atmosféricos e telúricos, que Balbo organiza por ordem de gravidade, partindo das intempéries mais comuns como a chuva, a queda de neve e granizo, os tremores de terra às chuvas de pedras e de sangue; a seguir, introduzindo outra categorização – a da natureza animada –, refere os nascimentos monstruosos do homem e dos animais, prodígios particularmente temidos pelos Romanos. Finalmente, faz referência aos «meteoros», cometas e ao duplo sol, fenómenos ditos astronómicos que, para os estóicos, são também atmosférico-meteorológicos⁵⁹⁶.

Ainda relativamente à classificação dos prodígios, destacam-se no *De diuinatione* fundamentalmente dois momentos.

⁵⁹⁴ Não surge, porém, em Tito Lívio, que adopta critérios de organização cronológicos, geográficos e até dramáticos.

⁵⁹⁵ ‘A terceira [razão pela qual acredita que os deuses existem] diz respeito ao nosso terror pelos raios, tempestades, procelas, neves, granizo, e pela desolação trazida pelas pestes, tremores de terra, e também pelos estrondos frequentes, pelas chuvas de pedras, pelas gotas de chuva quase da cor do sangue, e também pelas erupções vulcânicas, as bruscas fendas na terra, e pelos insólitos prodígios que acontecem tanto a homens como a animais, ou pela luminosidade dos meteoros a atravessar o céu e das estrelas *kométai*, que nós chamamos *cincinnatae*, que recentemente pressagiaram grandes calamidades na guerra para Octávio, ou então, pelo fenómeno do duplo Sol que, como ouvi de meu pai, ocorreu no consulado de Tuditano e Aquílio, no mesmo ano em que Públio Africano, o nosso segundo Sol, se extinguiu. Estas manifestações causam um imenso terror nos homens, e levam-nos a suspeitar que existe um poder celeste e divino.’

⁵⁹⁶ Justifica Guillaumont (1996) 48-9 que estas últimas manifestações se distinguem das restantes, porque não têm uma influência directa na vida humana, elas são temíveis porque pressagiam um futuro funesto.

Em *Diu.* 1.93, numa passagem que se reporta ao povo etrusco, surge explicitada a distinção entre fenómenos celestes, terrestres e nascimentos monstruosos, uma tripartição baseada nos diferentes domínios da natureza, que não é estranha aos textos antigos, passível de ter origem etrusca⁵⁹⁷.

Numa passagem mais extensa (1. 97-98), Cícero indica em primeiro lugar os prodígios celestes: o duplo sol; a lua tripla; a aparição de meteoros; o sol que surge durante a noite; os céus que emitem sons retumbantes; e as bolas de fogo bolçadas pelo céu. Segue-se a referência a fenómenos terrestres: o abatimento do solo; os terremotos; estátuas que transpiram⁵⁹⁸; rios de sangue; e o nascimento de um ser hermafrodita⁵⁹⁹. Outros prodígios celestes – diferem dos citados, dado que todos atingem materialmente a terra – rematam a enumeração: chuvas de pedras, de sangue, e até de leite; fortes relâmpagos que atingiram edifícios públicos, estruturas e homens. Reforça Quinto que estes presságios, sobre os quais os adivinhos se pronunciaram, acabaram todos por se confirmar, consumando-se em guerras e revoluções terríveis.

Interessam particularmente ao nosso estudo as complexas relações estabelecidas entre a *natura* e os prodígios, fenómenos invulgares e inusitados que, ao ocorrerem no mundo natural, afectam o homem e a sociedade em que este se move.

Dessa forma, procuramos perceber como entendiam esse parentesco alguns dos pensadores da filosofia e da historiografia que precederam Séneca e que se debruçaram sobre este tema, nomeadamente Cícero.

Na verdade, não é unívoca nem consensual esta relação, e provam-no cabalmente as variadas ocorrências em textos latinos, que Guillaumont organiza em três correntes interpretativas: a) o prodígio entendido como fenómeno *contra natura* (*praeter naturam*); b) o prodígio reduzido ao estatuto de fenómeno natural; c) o prodígio como obra religiosa da natureza.

Alguns textos latinos definem o prodígio como um fenómeno *praeter naturam* (*N.D.* 2.14), e em que a expressão *praeter naturam* não se aplica à generalidade dos prodígios, mas aos nascimentos monstruosos de homens e animais.

No entanto, o termo *natura* é ambíguo, podendo aplicar-se tanto aos caracteres da espécie (homem/animal) como às leis da natureza, à ordem do mundo, como tivemos oportunidade de ver anteriormente. Guillaumont refere a definição de *portentum*

⁵⁹⁷ Encontra-se presente nos livros sagrados dos Etruscos. Sobre estes *libri Etrusci*, cf. *Diu.* 1.20, 1.72, 1.100; 2.50.

⁵⁹⁸ Em Cumas, a de Apolo, e em Cápua, a da Vitória.

⁵⁹⁹ Aqui, a única referência à natureza animada.

proposta por um contemporâneo de Cícero, Varrão: são prodígios os seres que parecem ter nascido contrariamente à natureza⁶⁰⁰.

Cícero, no entanto, põe em causa a noção de prodígio em *De diuinatione* 2.60. Considera que todo o fenómeno deriva necessariamente de uma causa natural. Alguns produzem-se contrariamente ao hábito, ao costume (*praeter consuetudinem*), mas nenhum é gerado contra a natureza (*praeter naturam*), apesar de, em alguns casos, as causas serem difíceis de determinar. Conclui assim que não existem prodígios; o que há são eventos naturais, numa perspectiva que vai ao encontro da corrente racionalista que tende a eliminar o prodígio (ou pelo menos alguns) ou, quando muito, a remetê-lo à classe de comum fenómeno natural.

Além do Arpinate, alguns historiadores latinos adoptam este entendimento, como é o caso de uma passagem de Tito Lívio em que o historiador menciona o eclipse da lua que precedeu a batalha de Pidna, em 168 a.C. Este é tratado como um acontecimento normal, de carácter periódico e previsível, roubando-lhe a aura de mistério de que se revestia habitualmente, e um evento que, de facto, se integra na *ordo naturalis* das coisas⁶⁰¹.

Uma terceira corrente interpretativa defende a avaliação do prodígio como um produto da natureza, que conserva o seu significado religioso e divinatório.

Veja-se em Tito Lívio o relato do roubo do tesouro de Prosérpina em 200 a.C.⁶⁰². O Senado toma diligências no sentido de investigar responsabilidades e expiar o sacrilégio por meio de actos sacrificiais. No entanto, a inquietude adensa-se com o anúncio de prodígios celestes como céus em chamas ou a ocorrência de um sol vermelho; e sobretudo vários nascimentos monstruosos como um bebé hermafrodita; um cordeiro com cabeça de porco; um porco com cabeça humana; ou até um potro com cinco patas⁶⁰³.

Os prodígios são, desta feita, resultado de uma natureza universal que, por vezes, se engana. Para a cultura romana, porém, estes fenómenos aberrantes são um aviso divino, uma reacção aos comportamentos perversos e ímpios do homem.

Também Lucano nos traz a ideia de que os nascimentos monstruosos, quaisquer que sejam, derivam da acção de uma natureza dividida, muitas vezes em conflito com

⁶⁰⁰ *Apud* Guillaumont (1996) 54.

⁶⁰¹ Tito Lívio, 44. 37. 5-9. Cf. Tac. *Hist.* 1.86.3, 4.26.2.

⁶⁰² Tito Lívio, 31.12.6-8.

⁶⁰³ Sobre os monstros como erros da natureza, ver Arist. *Ph.* 2.8.199 a 33-b 4.

ela mesma, servindo tantas vezes de metáfora para a sociedade humana, em discórdia⁶⁰⁴. Note-se neste autor a presença da noção de «lei da natureza» no sentido físico do termo, e não moral, ou seja, que a natureza física obedece a regras que regulam o curso dos acontecimentos (*leges et foedera rerum*), ideia esta que não era muito frequente nos autores antigos⁶⁰⁵.

Na verdade, a natureza, a partir do momento em que gera entidades monstruosas ou determina a ocorrência de episódios extraordinários que fogem à normalidade e regularidade dos acontecimentos, está também ela a violar as suas próprias leis⁶⁰⁶.

A este propósito veja-se na *Phaedra* senequiana o comentário da Ama que, num acesso de sarcasmo, convida a *domina* a ceder à paixão incestuosa com Hipólito (*Phaed.* 169-177). Nestes versos encontramos a única ocorrência do termo *prodigium* em toda a tragediografia senequiana⁶⁰⁷: a referência à criatura monstruosa que resultaria da união proibida entre Fedra e o enteado, como sucedera com Pasífae e o touro.

Do vocábulo *ostentum*, por sua vez, não localizámos qualquer evidência lexical no drama senequiano; quanto a *portentum*, registam-se duas ocorrências, *Her. O.* 74 e *Her. f.* 603.

Verifica-se que, dos quatro termos designativos, *monstrum* é aquele que detém a presença mais significativa na tragédia do Cordubense, sendo o *Hercules Furens* a peça mais profícua no seu emprego, seguido por *Phaedra*, *Hercules Oetaeus*, *Thyestes* e *Medea*⁶⁰⁸.

Ainda que a leitura dos textos latinos em análise sugira o que aparentemente parece uma alternativa – ora o prodígio é contrário à natureza ora é produto desta última, Guillaumont conclui que não se trata verdadeiramente de uma contradição, mas de dois empregos distintos da palavra *natura*.

Por um lado, ao afirmar-se que o prodígio é *praeter naturam*, tomando a natureza como o curso normal das coisas, pretende-se com isso dizer que ele foge à ordem habitual e natural dos acontecimentos, como a ocorrência de dois sóis ou a queda

⁶⁰⁴ Cf. Luc. 2.589-91.

⁶⁰⁵ Cf. Guillaumont (1996) 62-3.

⁶⁰⁶ Veja-se a noção de *natura uersa* como subversão da lei moral, e.g., no prólogo pronunciado pela sombra de Tiestes: *Versa natura est retro:/ auo parentem – pro nefas – patri uirum, / gratis nepotes miscui, nocti diem* (Ag. 34-6). Encontramos variações senequianas deste tema em *Oed.* 371, 943; *Thy.* 746, 835; *Phoen.* 273, 478; *Oct.* 163.

⁶⁰⁷ Cf. Oldfather, Pease & Canter (1983) 186.

⁶⁰⁸ *Ibid.* 147.

de chuva de sangue, entre outros⁶⁰⁹. Por outro, no seu sentido absoluto, a natureza é também ela geradora de todos os fenómenos do universo, de tudo o que acontece no cosmos, logo está igualmente na génese de todos os prodígios⁶¹⁰, por mais incomuns e estranhos que estes sejam.

2.6. De Virgílio a Freud: o *monstrum* e o sentimento estético e ético senequiano

O modelo mais significativo da representação da alma humana e suas paixões recolheu-o Séneca na poesia de Virgílio. Em primeiro lugar, porque as suas formas monstruosas de loucura eram visualmente apelativas e, depois, porque a sua aparência exterior ia ao encontro da sua natureza interior, ou seja, encontrava nela um símbolo⁶¹¹.

Sabe-se que Sigmund Freud, à semelhança de Séneca, terá lido Virgílio⁶¹². E para ambos os pensadores, o ofício do estudo da alma implicava uma viagem ao submundo psicológico e subsequente confronto do indivíduo com os seus demónios interiores⁶¹³.

Os primórdios do pensamento psicanalítico acabam por encontrar na poesia, neste caso na virgiliana, um instrumento de análise que permitia, pela transposição para a arte e para o colorido da palavra, aceder a imagens que a ciência, apesar dos seus métodos, não conseguia alcançar. Estabelece-se, portanto, uma espécie de aliança entre literatura e medicina para a compreensão das motivações humanas que germinam

⁶⁰⁹ Os autores apresentam concepções diversas de *natura* na origem dos prodígios, associando a essa deriva as noções de “erro” – *errantis... naturae* (Tito Lívio, 21. 12.6-8), e de “jogo” (*ludibria*), no âmbito de uma natureza que transgride as suas próprias leis. Cf. Plínio, *Nat.* 7.32; 9.102; 11.123; 14.41.

⁶¹⁰ Cf. Arist. *GA*, 4.4.770b 9-13.

⁶¹¹ Cf. Staley (2009) 98-101. Já no início do século XX, Heinze *apud* Staley (2009) 100 referira que Virgílio se servia das forças divinas (como Juno ou as Fúrias) «to symbolize what we regard as natural psychological processes.» Mendell (1968) 141s. afirma ainda que «Juno is the only divinity that appears in any play and when she speaks the prologue of the Hercules Furens, she shows little enough of the dignity of the Queen of Heaven. She is a very angry woman but has for dramatic purposes the power of a goddess which she is about to use to turn Hercules into a raving madman. She lashes herself into a fury for 124 lines, but except for the fact that she is a goddess and can therefore accomplish her threats, her speech is no different from the other prologue speeches that develop the tone of horror that Seneca felt suitable to tragedy. The gods were not very useful to Seneca who has but this one prologue divinity and no *deus ex machina*.»

⁶¹² Note-se a inclusão, no prefácio da primeira edição de *A Interpretação dos Sonhos* (1900), do verso proferido pela Juno virgiliana (*A.* 7.312): *flectere si nequeo superos, Acheronta mouebo*. Para o pai da psicanálise, as ações de Juno simbolizavam a libertação da repressão dos desejos. Cf. Mendell (1968) 79-80: «But there is also at least the attempt on the author’s part to give an appropriate tone to each of the several plays. For example, the Juno of the Hercules prologue is not merely the dejected outcast wife: she is something of a virago and whips herself to a fury which is sharply distinguished from mere gloom or mere terror [...]. All of the learned astronomy that is crowded into this prologue cannot destroy the ferocity of it. So far as tone is concerned it is the proper and successful preparation for a play in which madness plays the leading role.»

⁶¹³ Staley (2009) 101-2.

naquele que continua a ser, ainda nos dias hoje, o mais fascinante, complexo e misterioso órgão do corpo humano – o cérebro.

Nesse sentido, não é um acaso que as teorias do psicanalista austríaco do século XX sejam amiúde resgatadas pelos críticos para fundamentação das suas interpretações do drama senequiano.

Staley reconhece a importância que Freud tem no estudo que leva a cabo sobre a psicologia da tragédia senequiana. Defende que este oferece uma analogia moderna de compreensão do interesse de Séneca pelos monstros, herdada de Virgílio.

O autor vê-os a ambos como psicólogos que buscam encontrar provas da relação simbiótica entre as manifestações do corpo e a natureza da alma⁶¹⁴.

Assim, Staley defende que, na poética de Séneca, o recurso aos monstros cumpre o propósito de mostrar a natureza invisível das emoções nefastas e proibidas, os *affectus*⁶¹⁵. Séneca pretende, pois, de forma consciente, dar visibilidade plástica ao interior da alma humana⁶¹⁶.

Posição divergente, mas igualmente sustentada pela psicanálise freudiana, é a de Schiesaro (2003), cujo modelo de leitura dos monstros infernais se baseia na ideia de um regresso freudiano aos desejos que a doutrina estoica obrigava a reprimir. Defende que, deste modo, por meio do teatro, Séneca podia dar largas à expressão desses impulsos ocultos, mas continuamente latentes que, como filósofo, era obrigado a controlar.

Staley refere que Schiesaro parece determinar os monstros senequianos como materializações de puros devaneios ou sonhos de um poeta enlouquecido. Se, por um lado, Schiesaro considera que a convocação reiterada das figuras infernais para o desenvolvimento do argumento possa ser motivada por um mero imperativo pessoal de evasão pessoal, de fuga ao “estrangulamento” moral do estoicismo; por outro, e de outra perspectiva, Staley vê as tragédias como momentos de fina análise psicológica dos caracteres humanos e suas recônditas e terríveis paixões – *inferna monstra*⁶¹⁷.

⁶¹⁴ Segundo Rosenmeyer (1989) 56 a obra ovidiana – em especial, os detalhes horríficos da descrição do combate entre os Centauros e os Lápitias, em *Met.* 12.210-535 – e a de Hesíodo, sobretudo com o *Scutum Herculis* terão “mostrado o caminho” no que diz respeito à conversão do significante em forma, que por sua vez se torna em «grotesco. Relembra, a este propósito, a opinião de Furhmann Manfred, que salientava que o interesse de Ovídio no “macabro” se restringia às *Metamorphoses*, e mesmo aí de forma intermitente, ligeira e sem notórias implicações ideológicas: «The importance of Ovid to his successors is, on this score, a matter of technique and aesthetics.»

⁶¹⁵ Cf. *Ira* 2.17.1: *imitatio affectuum*; *Ep.* 80.7: *humanae uitae mimus*.

⁶¹⁶ Staley (2009) 97: «The soul must be made manifest».

⁶¹⁷ Note-se que, à luz do estoicismo de reelaboração senequiana, *uitium* e *inferna* são termos ética e semanticamente equivalentes. O caminho que facilmente nos conduz ao *uitium* também é descendente,

Ainda quanto ao termo *monstrum*, a sua proliferação no mito de Hércules justifica-se, em certa medida, porque o conceito desempenha um papel central na lenda: por um lado, os *monstra* são a manifestação mais palpável de um heroísmo, cuja identidade é determinada pela vitória sobre as fantásticas criaturas e pela invencibilidade demonstrada durante os inúmeros trabalhos⁶¹⁸.

Por outro, o drama dá também corpo à dimensão metafórica desses *monstra* que representam o caos interno de Hércules. Tomado pelo *furor*, o herói vê os membros da sua família como ameaças que identifica com *monstra* a aniquilar, como se levasse a cabo mais um dos seus *labores*.

Florence Dupont defende que uma das características que dominam o drama senequiano é a mutação das personagens em monstros⁶¹⁹.

Nesse sentido, a figura de Hércules *furens* potencia esse motivo, na medida em que ele se transforma em monstro, ele que fora o herói vencedor dos *monstra*⁶²⁰. Na verdade, a metamorfose de homem em monstro (ético) é produzida pelo *furor*, determinado, por sua vez, pelo excesso de *dolor*. A loucura trágica das personagens condu-las ao *nefas*, ao crime hediondo, à profanação inexpiável, que a latinista francesa define como o factor de transformação do ser humano em monstro.

A ambivalência de Hércules como personagem trágica e herói mítico-filosófico na tragédia remete para a própria concepção estética do Cordubense do género literário em apreço. Considera-o um espaço heterogéneo e flutuante, onde a verdade se revela da forma mais tenebrosa, como confirma a omnipresença dos *monstra* ao longo da sua tragediografia. O *monstrum*, nas suas diversas facetas, constitui-se como eixo fundamental da sua poética, operando como símbolo da desordem emocional e ambígua das personagens e das consequências (nefastas) das suas acções.

Assim, o drama senequiano vive dessa conjugação tripartida de *dolor-furor-nefas*, residindo o propósito da tragédia no acompanhamento do espectáculo da ruína.

numa analogia com a localização dos Infernos: *facilis enim in procliuia uitiarum decursus est* (*Ira* 2.1). Parece ecoar aqui, ainda que de forma inconsciente, a fala da Sibila de Cumas a Eneias em *A.* 6.126: *Facilis descensus Averno*. A descida ao Averno possibilitava, de facto, o contacto com entidades repulsivas como Alecto, a Discórdia, e as Fúrias.

⁶¹⁸ Cf. *Herc. f.* 40, 62, 77, 215-249, 441, 527-8, 658ss., 938-9.

⁶¹⁹ Cf. Dupont (1995) *passim*. Cf. *Her. f.* 987-8; 1020.

⁶²⁰ Tola (2012) 19.

De facto, ao fazer do *monstrum* um dos seus *leitmotif* trágicos, Séneca aprofundou a relação que Ésquilo inaugurara entre o género trágico e os efeitos gerados pelos monstros (*ekplēxis teratōdēs*)⁶²¹.

A noção de *monstrum* senequiana é pluridimensional, ambígua mesmo, e encerra uma forte carga ideológica com implicações metadramáticas na sua estética. Por um lado, as suas personagens são amiúde apelidadas de monstros, ou cometem actos de verdadeira monstruosidade. Acresce a essa dimensão ética, a representação privilegiada que Séneca faz, na grande maioria dos seus dramas, da imagética dos *monstra*, no entendimento que a cultura religiosa romana deles tinha, como analisámos anteriormente: eventos extraordinários, *praeter naturam*, transgressores da normalidade natural, social, moral e até jurídica.

Também a concepção teatral senequiana vai ao encontro deste *desvio*, tanto no que toca à abordagem dos temas seleccionados como do ponto de vista estrutural e funcional – designadamente a ruptura de princípios dramáticos instituídos como o da linearidade temporal (horaciana), o da unidade dramática ou a heterogeneidade de registos⁶²².

Também, no seu tratado sobre a mais vil das paixões⁶²³, Séneca reflecte sobre as correlações psicossomáticas entre decadência moral e monstruosidade física⁶²⁴, na esteira do Belo como representação da *uirtus*.

Na verdade, o *furor* parece ter a capacidade de deformar a fisionomia humana, de desfigurar o mais belo rosto dos rostos, tal a voracidade com que acomete o indivíduo (*Ira* 2.35.3)⁶²⁵. A reprovabilidade da conduta moral e o exacerbamento das emoções espelham-se na distorsão visual da realidade, por meio da transfiguração fisiológica e sensorial do corpo humano.

Segundo Séneca, a ira é a paixão, o *affectus*, com “pior aspecto” (*peior uultus*): expressão da face, indecisa entre a exangue palidez e o encalorado rubor da emoção;

⁶²¹ Cf. Padel (1992) 170. Observa Staley (2009) 96 que «Aeschylus’ Erinyes, the serpentine women of his *Oresteia*, became the monsters synonymous with the genre, the ‘Erinyes of tragedy’, as Propertius called them (2, 20, 29).»

⁶²² Cf. e.g. Shelton (1975); Schiesaro (2003); Staley (2009) 116: «In his *Phaedra* as in all of his tragedies, I suggest, Seneca rejects an aesthetic based on unity, arrangement, and anthropomorphic norms.» Por exemplo, o estudo de Dangel (2001), *maxime* “Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique” (pp.185-292) demonstra a correlação entre a flutuação do ritmo e polimetria das odes e a dramatização dos *affectus* que dominam as personagens.

⁶²³ Cf. *Ira* 2.36.6.

⁶²⁴ Vide *Ira* 3.3.2: *Necessarium est itaque foeditatem eius ac feritatem coarguere et ante oculis ponere quantum monstri sit homo in hominem furens quantoque impetu ruat non sine pernicie sua*. Segundo os estóicos, de uma forma geral, as paixões desfiguram quem não as refreia. Cf. Pimentel (1993) 24.

⁶²⁵ Cf. também *Ira* 1.1.3-4; 2. 35.1-5.

descompostura e brusquidão de gestos; cabelos eriçados e desalinhados; veias que incham; voz alterada e reveladora das emoções mais vis; e respiração ofegante; enfim, todas as partes do corpo se inquietam, numa agitação permanente⁶²⁶. A monstrosidade ética encontra eco na monstrosidade física⁶²⁷.

O Cordubense equipara todos os inflamados pela chama do *affectus* da ira (*talem nobis iram figuremus, flamma lumina ardentia*) aos *inferna monstra* e às assustadoras e cruéis divindades do submundo⁶²⁸. As noções de subversão da natureza e de *monstrum*, nas suas distintas conotações semânticas, constituem uma espécie de emblema da *práxis* literária de Séneca.

A ambiguidade e a ambivalência ética são elementos estéticos fundamentais à visão trágica do autor: veja-se, por exemplo, o hibridismo de Hércules, herói que acaba por ser um paradigma dos homens que subjugados ao *furor* se convertem em criaturas cuja actuação questiona a própria noção de humanidade. Ao transgredirem as normas que regem o universo, perturbam as fronteiras estabelecidas entre coisas e seres, pondo em causa a sua conceptualização e interpretação.

Concordamos com a interpretação desfavorável de Segurado e Campos relativamente a esta figura. Partindo da análise de passos do *Hercules Furens* bem como das referências ao herói na prosa do Cordubense conclui o autor que, apesar da tradição estóica de um Hércules como exemplo de *sapientia*, de homem que se eleva da *uirtus* física à *uirtus* plena, próxima da do *sapiens*, em *Her. f.* está longe de se apresentar como modelo estóico⁶²⁹. Se Séneca dele «quis fazer modelo de alguma coisa foi antes daquilo que um estóico *não* deve ser: um homem que age primeiro e pensa depois!»⁶³⁰

A noção de *monstrum* é nuclear na dramaturgia do Cordubense, que se consubstancia numa demonstração artística da conciliação entre o visualismo pictórico e

⁶²⁶ Cf. *supra* *Ira* 2.35.3; e também 3.4.1: *Vt de ceteris dubium sit, nulli certe adfectui peior est uultus, quem in prioribus libris descripsimus: asperum et acrem et nunc subducto retrorsus sanguine fugatoque pallentem, nunc in os omni calore ac spiritu uerso subrubicundum et similem cruento, uenis tumentibus, oculis nunc trepidis et exilientibus, nunc in uno obtutu defixis et haerentibus.*

⁶²⁷ Sobre a correlação entre monstrosidade física e ética, *uide* *Ira* 3.17.4. O emprego abundante do retrato no drama senequiano, designadamente a descrição da aparência das personagens, decorre do forte interesse dos estóicos pela correlação entre características físicas e natureza interior dos homens, de que comunga igualmente a escola peripatética, e directamente relacionado com o estudo dos princípios de fisionomia. *Vide* Sen. *Ep.* 95.65-69. Cf. Evans (1950) 169.

⁶²⁸ Cf. *Ira* 2.35.

⁶²⁹ O autor (1977) 166 destaca os inúmeros momentos da peça em que o herói é caracterizado como «indivíduo excessivo, violento, incapaz da mais elementar espécie de autodomínio, presa do desejo de obter fama a todo o custo.»

⁶³⁰ Segurado e Campos (1977) 167. Apesar de Séneca conhecer a tradição estóica relativa à figura de Hércules, não a põe em prática, e prefere como modelos figuras históricas romanas, em especial Catão (cf. e.g. *Const.* 2.2-3).

o horrendo a fim de expor a verdade da natureza humana: o poder corrosivo das emoções. Assim, a estética trágica senequiana perfilha uma tradição estóica que contraria a preceptiva clássica aristotélica, valorizando a *ópsis*, a componente visual que Aristóteles relegara para segundo plano⁶³¹.

⁶³¹ Cf. Staley (2009) 113.

Parte III

A natura animata da poesia trágica senequiana

3.1. O contributo da epistemologia visual estóica

A teoria epistemológica da *Stoa* preocupa-se profundamente com o estabelecimento do critério da verdade e suas reais condições de descoberta. Esta é uma das temáticas mais prementes da filosofia pós-aristotélica, que considerava o pensamento como único guia para a conduta humana. No entanto, dado que o pensamento não apresenta por si mesmo esse critério de verdade, acaba por agir muitas vezes de forma errónea e arbitrária, não devendo, portanto, servir de bússola para a acção.

Assim, para os estóicos, a verdade manifesta-se não no sensualismo dos epicuristas⁶³², mas na representação, na φαντασία, que pelo facto de poder ser enganadora leva a que seja imprescindível encontrar o critério de representação verdadeira. Deve procurar-se esse critério no carácter «compreensivo» da representação, conjunto indissociável de traços que, de certo modo, prenunciam a «clareza» e a «distinção» cartesianas⁶³³.

A *Stoa* considera que a verdade reside na representação cataléptica⁶³⁴ ou conceptual – *phantasia kataleptiké*⁶³⁵.

⁶³² Para os epicuristas, toda a verdade é constituída pela sensação, que é o mesmo que dizer que a origem do conhecimento está na experiência sensível, na qual se radica, assim, o critério fundamental da verdade. Todos os corpos e objectos desprendem «eflúvios», simulacros, feitos de pequeníssimos átomos, da mesma forma e da mesma cor que eles próprios, que se separam da superfície, e que penetram em nós, pelos poros, nos órgãos dos sentidos. Este fluxo de átomos produz imagens (*éidola*), em tudo idênticas às coisas que as produzem, e é destas imagens que derivam as sensações. Assim, segundo os epicuristas, além da percepção sensual, o critério da verdade baseia-se em mais dois outros critérios: as antecipações e as emoções. Ora, as sensações, quando repetidas e conservadas na memória, deixam em nós uma marca (*túpos*) clara e evidente de onde derivam as *representações genéricas* (ou conceitos) que Epicuro, à semelhança dos estóicos, chamou *antecipações (prolepsis)* e que antecipam as sensações futuras. Por exemplo, na afirmação «este animal é um cão», pressupõe-se que o locutor esteja em posse dos conceitos “cão” e “animal”, previamente adquiridos graças a sensações anteriores (Diógenes Laércio, 10.33). Como terceiro e último critério, surgem as emoções (*páthe*), que fogem já ao âmbito da lógica, ou seja, o prazer, que é conforme à natureza e a dor, que lhe é estranha. Estas constituem o princípio para a conduta prática da vida, e por elas se distinguem as coisas que devemos procurar ou evitar. Os epicuristas crêem igualmente que nas sensações e nos conceitos não subsiste o erro; ambos são sempre verdadeiros, contrariamente à opinião (*dóxa*), que pode ser falsa, se for contraditada pelos testemunhos dos sentidos; e verdadeira, no caso de a percepção sensual a confirmar, ou, pelo menos, não a contradisser (cf. Diógenes Laércio, 10.50).

⁶³³ Châtelet (1995) 132.

⁶³⁴ Existem, porém, duas interpretações para o significado da expressão (ambas corroboradas pelas exposições antigas do Estoicismo): por um lado, a representação cataléptica é entendida como a acção do

A representação relaciona-se com o juízo por parte do sujeito cognoscente, ou seja, com o assentimento, acto que os estóicos consideravam voluntário. O assentimento – assim como o dissentimento ou mesmo a suspensão (*epoché*) provisória de qualquer juízo – é sempre um acto livre, ainda que a recepção dessa representação – a observação de uma cor, a sensação de amargo, o cheiro perfumado de uma flor – derive da sensação em si mesma e não do indivíduo.

Segundo Schiesaro, o drama senequiano cumpre o propósito das grandes tragédias ao representar uma *phantasia* sobre forças oponentes e paixões, que convoca o público a analisar sentimentos e assumpções⁶³⁶.

Na verdade, para os estóicos, e apesar dos riscos pedagógicos inerentes, o género dramático modela o processo cognitivo, pois ilustra de forma privilegiada como todo o conhecimento parte de uma “impressão visual”⁶³⁷.

Um dos textos determinantes para a história da retórica da imagem é o *De Sublime*, sobretudo pelo facto de neste se estabelecer uma forte ligação entre a palavra, a imaginação (*phantasia*) e as paixões.

Preocupado em definir o sublime (*hýpsos*) e suas fontes, Longino, seu autor, demonstra, no início do cap. XV, que a *phantasia* – conceito maior na história das relações entre texto e imagem – é um dos desencadeadores do sublime. Defende que a *phantasia* e a *enargeia* que brotam do entusiasmo e da paixão do orador ou do poeta desencadeiam as paixões do público (*De Sublime*, 15.1-2):

1. Para dar gravidade, grandeza e veemência ao discurso, meu jovem amigo, muito apropriadas são também as imagens mentais. Assim designo eu aquilo a que outros chamam idolopecias por, na linguagem comum, se chamar imagem mental a todo e qualquer pensamento capaz

intelecto que prende e penetra o objecto; por outro, podemos falar da representação única que é impressa na mente a partir do objecto real, ou seja, neste caso, é o objecto que age sobre o intelecto (cf. Sexto Empírico, *Math.* 7.248).

⁶³⁵ Segundo Cícero (*Ac.* 2.144), Zenão, o fundador da escola estóica, explicava o significado da representação cataléptica e o processo do conhecimento, por meio de uma metáfora com uma mão que se fecha. Assim, a mão aberta e os dedos estendidos simbolizavam a *representação* (pura e simples); a mão que se contrai e se fecha no acto de agarrar seria o *assentimento*; o punho fechado traduzia a *compreensão* cataléptica; e a mão fortemente cerrada (ou as duas mãos apertadas uma sobre a outra) era o símbolo da ciência, da completa posse do objecto. A presente analogia sugere a ideia de um certo dinamismo espiritual, que, de acordo com a filosofia estóica, e nomeadamente com a sua perspectiva cosmológica, participa necessariamente do dinamismo imanente universal. À luz desta coincidência entre homem e cosmos, o próprio acto do conhecimento não nasce de uma espontaneidade que se impõe à experiência, mas da coincidência teleológica entre os princípios que regem tanto o indivíduo como o universo.

⁶³⁶ Schiesaro (1997) 110.

⁶³⁷ Vide também Staley (2009) 119.

*de gerar uma formulação verbal. Mas agora sobre estes sentidos predomina o emprego da palavra quando as coisas que dizes sob o efeito do entusiasmo e das paixões parece que as estás a ver e as pões sob os olhos dos ouvintes. 2. Não te passará despercebido que uma coisa é a imagem retórica e outra a dos poetas: a da poesia tem por finalidade o assombro e a dos discursos em prosa a evidência; ambas, porém, procuram o patético e a comoção. [...] Aqui o próprio poeta viu as Erínias. E aquilo que ele imaginou quase obrigou também os ouvintes a vê-lo.*⁶³⁸

Enquanto o primeiro sentido remete de forma unívoca para a concepção estóica de *phantasia* como “imagem mental”, representação racional (qualquer pensamento capaz de gerar palavra), o segundo faz derivar o conceito de imaginação, de cena que emerge do discurso pelo forte visualismo que carrega.

Na poesia, visa sobretudo produzir a *ekplexis*, o “assombro”, surpresa ou medo⁶³⁹; no âmbito da retórica, porém, o objectivo prende-se com a criação de *enargeia*, “vivacidade”, mas ambos procuravam induzir o patético (*páthos*) e a comoção (*kinesis*)⁶⁴⁰.

A primeira ocorrência do adjectivo *ἐναργής* encontramos-la em Homero⁶⁴¹. A partir daí, o seu emprego dá-se sobretudo no contexto filosófico para designar a natureza imediatamente perceptível do universo; remete para um dado natural que se impõe ao homem de modo indiscutível, manifestando-se pela visão, sentido por excelência da *enargeia*⁶⁴².

A ligação entre os dois conceitos funda-se efectivamente no tratado de Longino, mas é a retórica romana imperial que a retoma e desenvolve, designadamente Quintiliano, que relaciona as noções de *phantasia* (imaginação) e *enargeia* vinculando-as como causa-efeito. Quintiliano elege o termo *uisiones* para traduzir *phantasia* e

⁶³⁸ Tradução de Várzeas (2015) 62-3. A autora traduz o termo *phantasia*, utilizado aqui em contexto técnico, por “imagens mentais”, reconhecendo a inexistência de uma tradução satisfatória em língua portuguesa. Russell (1981) traduz por ‘visualizações’.

⁶³⁹ Conceito afim ao *enthousiasmos*.

⁶⁴⁰ Longino, porém, não respeita esta distinção entre a *ekplexis* poética e a *enargeia* ao longo do tratado, onde as duas noções quase sempre se aproximam.

⁶⁴¹ A primeira ocorrência que remonta a Homero, e caracterizava a forma como os deuses apareciam aos homens sob a forma humana, ou em sonho, sob a forma de um *eidôlon*. O termo *enargeia*, formado a partir do adjectivo *argos* (‘claro’), insiste na natureza brilhante e imediatamente reconhecível do objecto; este dá-se a conhecer em todo o seu brilho, impondo-se ao indivíduo cognoscente que o recebe.

⁶⁴² Contrariamente à evidência filosófica, a noção de evidência retórica aparece apenas já mais tardiamente na retórica grega para designar a característica de um discurso que coloca as coisas sob os olhos da assistência. Sobre a origem e o desenvolvimento da retórica da evidência, *uide* Dross (2013).

reportar-se às imagens mentais de coisas ausentes que o orador evoca com tal nitidez que as faz parecer presentes e visíveis (*Inst.* 6.2.29).

A visualização mental é possível por meio da *phantasia*, «faculdade de conceber imagens»⁶⁴³, que gera a *enargeia*, assegurando, desse modo, que o discurso seja suficientemente vivo e pictórico para que se consiga produzir nas mentes dos que o ouvem uma imagem idêntica àquela que a imaginação concebe: é o visualismo de “colocar diante dos olhos”. O discurso torna-se, pois, numa pintura verbal capaz de suscitar a comoção⁶⁴⁴ e a persuasão (*Inst.* 6.2.31.2).

Como técnicas retóricas privilegiadas, temos a descrição e a personificação ou etopeia, que contribuem para alcançar a tradução visual – a visualização – do que se diz⁶⁴⁵.

A retórica romana empregou de modo mais explícito e abundante a metáfora da imagem e da cor para, como afirma Manuel Alexandre Júnior, representar «fenómenos estratégicos significativos da arte oratória, tanto na expressão do sublime pelo recurso às figuras como na eficácia persuasiva dos argumentos»⁶⁴⁶. A relação entre a pintura e a composição discursiva e do texto literário remonta à Grécia, nomeadamente a Aristóteles⁶⁴⁷.

Ao sublinhar que não basta conhecer o que se deve dizer, é preciso que o digamos como convém⁶⁴⁸, Aristóteles pretende atribuir à retórica «a tarefa de representação em que as figuras funcionam como imagens, com toda a carga expressiva da sua coloração. O poder da eloquência reside precisamente na força da representação que dá vida ao discurso, a ponto de transformá-lo em imagem, retrato ou pintura»⁶⁴⁹.

⁶⁴³ Vide Quint. *Inst.* 6.2.32.

⁶⁴⁴ As emoções relacionadas com a noção de *enargeia* que a tratadística retórica latina menciona com maior frequência são a piedade (*miseratio* ou *miser cordia*) e a indignação (*indignatio*). Também Cícero considera que os “relatos vivos” – momentos em que se colocam cenas “diante dos olhos” da assistência, fazendo-os sentir que estas são presentes e autênticas – são meios de suscitar a *indignatio* e a *miseratio* (cf. *Inu.* 1.54.104, 1.55.106). Cf. também *de Orat.* 2.178, 205, em que se destaca a primazia das emoções no discurso argumentativo. Vide Webb (1997) 117-121. Poder-se-á aplicar aqui a noção de ‘retórica das emoções’, entendida por Christian Plantin, linguista francês do nosso século, e herdeiro da *Nova Retórica* de Perelman (movimento que reabilita a retórica aristotélica), como uma das dimensões essenciais da retórica. Plantin (2004) 168 refuta a tradicional assunção dos afectos como «polluants majeurs du comportement discursif rationnel», opondo-se à ideia de que «le discours argumentatif valide est un discours stoïque, sans émotions.» Considera, pois, que sem emoção e comoção não existe retórica, e que, na verdade, argumentação e emoção se mesclam de tal maneira que são indistinguíveis. A retórica é emoção e vice-versa.

⁶⁴⁵ Vide Alexandre Júnior (2008) 17.

⁶⁴⁶ *Ibid.* 15.

⁶⁴⁷ Cf. e.g. Arist. *Po.* 1450 a39-b30.

⁶⁴⁸ Vide *Rh.* 3.1.1403b.

⁶⁴⁹ Alexandre Júnior (2008) 14-15.

A noção de imaginação ou “pré-conceito” de que falamos vai ao encontro da teorização estoíca sobre a epistemologia das imagens: trata-se da “impressão visual” que se expressa pela linguagem, a *phantasia logikê* dos estoícos. Note-se igualmente que a *enargeia* e a *evidência* subjazem, de forma especial, às correntes estoícas (e epicuristas), na medida em que ambas postulam a existência de uma continuidade entre percepção e intelecção, fundando sobre a evidência do mundo a possibilidade de conhecer as coisas.

Longino cita frequentemente os dramas sofocliano e euripidiano, mas sem nunca mencionar a sua componente performativa. Aliás, tanto na tese de Longino como em Séneca, a *phantasia* parece residir não nos elementos cénicos, mas na palavra. O espectáculo teatral senequiano parece, pois radicar-se no *lógos*⁶⁵⁰ e na força da *enargeia*. Conceito traduzido para português por *evidência*, do latim *eidentia*⁶⁵¹, e definido nos tratados retóricos desde Aristóteles como *pro ommatôn poiein*, ‘colocar diante dos olhos’⁶⁵².

Na verdade, o desenvolvimento teórico da retórica da evidência, que visa a compreensão da transmutação do texto em imagem, passou igualmente por um profícuo alargamento terminológico – *sub oculos subjectio*, *illustris oratio*, *illustratio*, *repraesentatio*, *hypotyposis*, *eidentia* – que se alarga à retórica imperial⁶⁵³, a par do desenvolvimento de uma retórica da imaginação.

Destacamos, a este propósito, um texto extraído de um tratado latino anónimo e consagrado às figuras de estilo, que demonstra cabalmente a forte associação, sobretudo durante a época imperial, entre imaginação e *eidentia*:

⁶⁵⁰ O próprio Aristóteles reconhece (*Po.* 1453 b 3-6) que desde que a estrutura dos eventos seja concertada adequadamente, as palavras são suficientes para produzir o efeito trágico adequado. Afirma Bonelli (1978) 393 que Séneca calibra a palavra de maneira a exprimir por meio desta um pictórico quadro da situação humana. Staley (2009) 7 reformula e defende que, ao contrário do que referia T.S. Eliot, a chave para a tragédia de Séneca reside não na palavra, mas na imagem.

⁶⁵¹ O termo *evidência* apresenta essencialmente duas acepções genéricas: designa a natureza de tudo o que se impõe ao espírito de modo tão forte que se torna irrefutável; e igualmente o acto de mostrar, expor as coisas, dando-lhes visibilidade. O duplo entendimento decorrerá da origem filosófico-retórica do vocábulo. O termo latino *eidentia* foi cunhado por Cícero, em *Lucullus* 17 (*quod nihil esset clarius ἐνάργεια, ut Graeci: perspicuitatem aut eidentiam*) para, em contexto filosófico, traduzir a noção grega de *ἐνάργεια*, no sentido de “evidência do mundo”, ou seja, a forma como o mundo se dá a ver. O termo será retomado por Quintiliano, que alarga o campo linguístico e semântico da evidência em Roma, ao transportar o conceito para o domínio retórico, fazendo-o equivaler à *enargeia*, qualidade estilística que confere ao discurso uma fortíssima dimensão visual a permitir ao orador mostrar as coisas de que fala (*Inst.* 6.2.32). Além deste termo, Quintiliano propõe outros como a hipotipose, *hypotyposis* (transliteração de ὑποτύπωσις), ou ainda *repraesentatio*. No entanto, a ideia que subjaz a todos os vocábulos é a mesma, existe evidência quando o discurso parece mostrar mais do que dizer. Cf. Dross (2013) 270-1.

⁶⁵² Cf. *Rh.* 1411b. Aristóteles prefere esta perífrase ao termo *enargeia*, expressão, aliás, que emprega frequentemente para caracterizar a dimensão visual do discurso, ao colocar literalmente as coisas “debaixo dos olhos” do público.

⁶⁵³ Vide Dross (2013).

*ἐνόργεια est imaginatio, quae actum incorporeis oculis subicit et fit modis tribus: persona, loco, tempore. Persona, cum absentem alloquimur quasi praesentem. [...] Loco, cum eum, qui non est in conspectu nostro tanquam uidentes demonstramus [...]. Tempore, cum praeterito utimur quasi praesenti.*⁶⁵⁴

A tradução de *enargeia* por *imaginatio*⁶⁵⁵ materializa lexicalmente o laço estreito entre a evidência e a forte capacidade imaginativa do orador, sobre a qual Longino havia teorizado⁶⁵⁶. Subentende-se pela selecção de *imaginatio* que a evidência retórica parece dizer respeito mais à capacidade inventiva e ficcional do que à imitação.

Gera-se, assim, uma valorização retórica da imaginação, baseada, em certa medida, na depreciação da *mimesis* como cópia pálida, fria e asséptica da realidade. Assim, a *enargeia*, produto da *phantasia*, criação imaginativa, é o instrumento privilegiado para agitar uma audiência, e para nela despertar emoções e julgamentos⁶⁵⁷.

Assim, o drama senequiano sofre a influência da epistemologia estóica bem como da conceptualização da retórica como disciplina criativa e não meramente reprodutiva.

Em Séneca, o *monstrum* deixa de ser apenas uma força externa nefasta, a ser aniquilada pelo herói. Os monstros não são a antítese dos seres humanos, passam a ser sinónimos deles próprios. Ou seja, o *monstrum* senequiano vive no humano. Como afirma Staley, «to read Senecan tragedy is to read monsters in several senses»⁶⁵⁸.

À luz da noção estóica, o *monstrum* é uma imagem viva da realidade. Os *monstra* senequianos corporizam as impressões visuais ou representações catalépticas. A sua manifestação aplica-se a eventos extraordinários e visuais que provocam o choque, sobretudo moral, no espectador, materializando-se nos *ethe* das personagens, e nos fenómenos da natureza.

São momentos discursivos que, para o poeta-filósofo, contribuem para a formação do ser humano, encorajando o desenvolvimento de competências cognitivas,

⁶⁵⁴ “*Schemata dianoeas, quae ad rhetores pertinent*”, §1 in Halm (1964) 71.

⁶⁵⁵ Termo que, aliás, corresponde mais à *phantasia* do que à *enargeia*.

⁶⁵⁶ Recordemos que, já desde Aristóteles, a *enargeia* se relaciona estreitamente com a imaginação: representar é fazer “como se” tivéssemos diante dos nossos olhos aquilo de que se fala (*Po.* 17, 1455a25).

⁶⁵⁷ Cf. Dross (2013) 273. Staley (2009) 8 afirma: «[...] Psychology had proven as challenging a subject to ancient philosophers as it still does to psychologists today, for the soul cannot be examine through surgery but only through listening to the words that human speak. The Stoics regularly turned to the words of tragic characters to elucidate psychology, for it was thought that poetry was a vivid source of evidence about the unseen soul: tragedy was the plot of the soul, an illustration of the process of cognition that produced emotion.»

⁶⁵⁸ Staley (2009) 119.

interpretativas e de avaliação moral. Fazendo jus à carga etimológica (e programática) da palavra latina, Séneca usa-os para mostrar, avisar e comover. Fazendo pedagogia, conduz o público ao julgamento⁶⁵⁹.

3.2. O lirismo pictórico e visualista da natureza: caracterização de figuras e ambientes

A especificidade do drama senequiano resulta de uma surpreendente *contaminatio* discursiva, pressuposto que se manifesta na ampla assimilação de elementos formais e temáticos de outros géneros, nomeadamente da épica, lírica ou arte declamatória⁶⁶⁰.

Vejamos o caso da metáfora e do símile, cujo emprego teremos, a seu tempo, a oportunidade de analisar com maior pormenor, por meio da selecção de alguns excertos trágicos representativos. Sendo artifícios retóricos privilegiados da épica, ganham no drama do Cordubense uma dimensão excepcional, que, no nosso entender, ultrapassa o seu papel primeiramente descritivo.

No que diz respeito ao símile em particular, note-se que este ocorre frequentemente integrado nas partes dialogadas do drama⁶⁶¹. Segundo Tarrant, a inclusão desta figura épica no decurso das falas afirma-se como uma das mais típicas características do drama senequiano⁶⁶².

Observa Tietze Larson que esta especificidade, porém, tende a afastar a estética dramática do autor de uma vertente mais realista. Sobretudo quando encontramos personagens que, imersas num turbilhão de emoções, se dignam a autocaracterizar-se e a descrever o seu tumulto interior por meio de amplos símiles. Para a autora, do ponto de vista da verosimilhança, estes momentos seriam pouco plausíveis⁶⁶³.

⁶⁵⁹ Cf. Staley (2009) 119: «Seneca's monsters are true to their name: they show, they warn, and they move so that we can in the end understand.» Uma das críticas que Platão tecia à tragédia era de que esta, ao retratar, inspira a irracionalidade; na verdade, o estoicismo coincidia com a teoria platónica no primeiro ponto, mas não no segundo. Séneca sugeria, aliás, que os retratos das almas “apaixonadas” serviam não para nos tornar vítimas dos *affectus*, mas para nos ajudar a compreender e a rejeitar tais emoções.

⁶⁶⁰ Aliás, a corrente defensora da natureza “anti-teatral” das peças de Séneca apoia-se precisamente em muitas destas características para fundamentar a sua crítica. Cf. Lohner (2011).

⁶⁶¹ Cf. e.g. *Ag.* 138-40; *Phaed.* 181-183, 382-84, 940-42; *Tro.* 572-76, 794-98; *Thy.* 497-503; *Med.* 926-28, 937-44.

⁶⁶² Tarrant (1985) 162.

⁶⁶³ Vide Tietze Larson (1994) 62.

Para outros, Séneca privilegiou o emprego desta figura no interior das falas, visando não a mimetização rigorosa de comportamentos, mas a demonstração lírica e inequívoca de aspectos da psique: sobretudo, o descontrolo emocional e a desorientação psicológica⁶⁶⁴. A exploração destes aspectos da *phýsis* humana era particularmente cara ao autor, dado o projecto moral que orientava a sua produção escrita.

Subjaz, assim, à sua estética a função pedagógica da metáfora: esta funciona, acima de tudo, como estrutura produtora de conhecimento. O seu emprego conveniente ensina e deleita – pois, o acto de aprender é prazeroso (Arist. *Rhet.* Livro III). Assim, o símile – à semelhança da metáfora ou da écfrase – acaba por funcionar como mecanismo de amplificação do discurso.

Como tivemos oportunidade de referir anteriormente, a visualização mental assume, no âmbito da retórica e da epistemologia estóica, uma especial importância. Uma vez que traz aos olhos do ouvinte uma representação mais tangível e tantas vezes mais sensorial do discurso verbal⁶⁶⁵, «os métodos da amplificação contribuem não apenas para a comoção e o deleite, mas também para reforçar a credibilidade, pois permite ilustrar o discurso verbal – aquilo que se torna “visível” comove mais intensamente e opera a favor da argumentação»⁶⁶⁶.

Assim, pretende-se, pela *presentificação* evocar algo que está ausente, acção que requer o exercício da *phantasia*. Desse modo se produz a chamada *enargeia* numa aliança entre a palavra e a imagem (mental).

A intensidade dramática agiganta-se com o visualismo lírico das metáforas e símiles que Séneca lhe imprime. Veja-se igualmente, a este propósito, a expressiva analogia a que recorre Armisen-Marchetti: a metáfora está para a convenção teatral como a banda sonora está para o cinema – ambas convidam o espectador a redobrar as atenções ao mesmo tempo que colaboram no intensificar das emoções⁶⁶⁷.

⁶⁶⁴ Cf. Armisen-Marchetti (1989) *passim*. Vide Segurado e Campos (1973/1974) 65-6: «A Séneca não interessava a «acção», no sentido comum do termo, mas sim as oposições de conceitos, de planos abstractos, de posições morais. As figuras do seu teatro são acima de tudo personificações de atitudes mentais possíveis, e em vão se procurará ver nelas a representação coerente de figuras reais. São estilizações, muito embora o grau de estilização possa variar de peça para peça ou, mesmo dentro da mesma tragédia, de figura para figura.»

⁶⁶⁵ Cf. Cic. *De Orat.* 3.155–70. Cícero defende que as metáforas, além de esclarecerem o conteúdo veiculado, simultaneamente têm a capacidade de comover e deleitar porque se dirigem aos nossos sentidos, e em especial à visão, o mais penetrante de todos.

⁶⁶⁶ Rodolpho (2014) 102.

⁶⁶⁷ Cf. Armisen-Marchetti (1989) 358: «A ces moments-là, l’image agit comme un signal qui, dans la convention théâtrale, invite le spectateur à redoubler d’attention, tout en ajoutant à l’intensité de l’émotion: convention du même ordre que celle qui, au cinéma, régit l’introduction de la musique.»

A escrita de Sêneca é, como veremos ao longo desta parte do nosso estudo, intrinsecamente visualista. No entanto, a exploração da imagem e da linguagem metafórica é um elemento textual que não deve ser interpretado como meramente ornamental. No caso de Sêneca, revela-se fundamental para a prossecução do propósito pedagógico subjacente à sua obra, que se pretende um todo coerente: «[...] on voit bien que la métaphore, et l’image en général, ne peuvent jouer le rôle d’ornement rapporté. Et si cela est vrai de façon commune, ce l’est encore plus chez Sénèque: l’image prend en compte le projet global du texte, projet philosophique le plus souvent, qui sans elle ne se réaliserait pas de la même façon»⁶⁶⁸.

Shadi Bartsch partilha desta leitura e defende que as metáforas senequianas não são ornamentais, porque elas exibem *conteúdo cognitivo*. Ou seja, uma vez que são capazes de moldar a teoria, permitem ao ouvinte apreender uma abstracção conceptual por meio de uma experiência que lhe é familiar a si ou ao seu mundo⁶⁶⁹. Por isso, são essenciais à filosofia, conforme defende o filósofo numa das suas cartas (*Ep.* 59.6):

*Inuenio tamen translationes uerborum ut non temerarias ita quae periculum sui fecerint; inuenio imagines quibus si quis nos uti uetat et poetis illas solis iudicat esse concessas, neminem mihi uidetur ex antiquis legisse, apud quos nondum captabatur plausibilis oratio: illi, qui simpliciter et demonstrandae rei causa eloquebantur, parabolis referti sunt, quas existimo necessarias, non ex eadem causa qua poetis, sed ut imbecillitas nostrae adminicula sint, ut et dicentem et audientem in rem praesentem adducant.*⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Cf. Armisen-Marchetti (1989) 376. «[...] il y a chez Sénèque un plaisir du regard (les tragédies nous l’ont montré), une jubilation de l’image, qui ne sont pas la négation de sa densité philosophique, mais s’y superposent, et s’en nourrissent.»

⁶⁶⁹ Cf. Bartsch (2009) 213.

⁶⁷⁰ ‘Encontro em ti, contudo, algumas metáforas que, sem serem audaciosas, são de certo modo atrevidas; encontro símiles – mas proibirem-nos o uso dessas figuras a pretexto de que só nos poetas elas são legítimas, significa que se não leram os autores antigos, de uma época ainda não deformada pela obsessão da eloquência. Tais autores, embora falando com simplicidade e com a única preocupação de se fazerem entender, têm um estilo repleto de comparações, que aliás, reputo necessárias aos filósofos, não pela mesma razão que aos poetas, mas como meio de superar as limitações da linguagem e de permitir, quer ao orador quer às audiências, a apreensão directa da matéria em causa.’ *Vide*, porém, *Ep.* 114.1, em que o Cordubense critica a decadência geral do estilo (*corrupti generis oratio*), derivada do abuso de artifícios retóricos como a hipérbole, as *sententiae* demasiado obscuras e a metaforização abusiva. Infere-se, portanto, que o filósofo não recusa o emprego dos recursos retóricos, mas sim o uso indiscriminado que gera o que designa por *inflata explicatio*. Essa desmesura compromete a função primeira do discurso: a transmissão de ensinamentos. O *docere* deve sempre ser privilegiado, desempenhando o *mouere* e o *delectare* papéis auxiliares (cf. *Sen. Ben.* 4.12.1).

O entendimento de Bartsch e de Armisen-Marchetti não encontra eco, porém, na posição de Inwood, que considera perigoso o uso recorrente da metáfora. Este autor entende que a metáfora é uma estratégia eficaz, porque supera as limitações da linguagem humana, na expressão de conceitos abstractos. Porém, quando utilizada na comunicação de filosofia, pode distorcer e desvirtuar o significado autêntico das ideias⁶⁷¹.

Uma vez eliminada a aparente contradição de alguns passos sobre o tema, conclui-se que o filósofo defende que a retórica não apela ao *affectus* mas ao *adfectio*⁶⁷², que reage ao *uitium* e à *uirtus*, mas não nasce de um julgamento racional, e pode mesmo conduzir ao desejo do bem: «Certes, les émotions troublent le corps et l'âme. Mais ce trouble ne se transforme en passion que si la volonté s'en fait complice; sinon, elles disparaissent sans avoir perturbé la raison, et sans tomber sous le coup de la condamnation éthique»⁶⁷³.

Nesse sentido, e salvaguardada a possibilidade de corrupção moral, segundo Armisen-Marchetti, o discurso tem o direito de agitar as emoções e por meio destas as camadas mais profundas da alma humana, onde nasce a *uoluntas*, conceito que parece antecipar a teorização freudiana da profundidade da psique.

Assim, é perfeitamente legítimo que o discurso filosófico se socorra da retórica como auxiliar, desde que esta não se torne num fim em si mesma. Decorre, portanto, desta ideia a inexistência de incompatibilidade, no entender de Séneca, entre o discurso retórico, amiúde identificado com a imaginação, e o filosófico, com a comunicação da verdade⁶⁷⁴. Nesse sentido, o mesmo se aplica ao drama, capaz, por meio da *retoricidade* linguística, de fazer brotar as “sementes da virtude” (*semen uirtutum*) nos espectadores⁶⁷⁵.

De facto, o catálogo de imagens de que o dramaturgo se serve nas tragédias, nomeadamente nos momentos em que explora a natureza física e a *phýsis* humana, revela claramente esse ascendente retórico professado também nos escritos filosóficos.

⁶⁷¹ Inwood *apud* Bartsch (2009) 213.

⁶⁷² A *adfectio* é uma reacção involuntária da alma que a razão não consegue controlar, como, por exemplo, o tremor que decorre da sensação de frio no corpo. Estamos, portanto, no âmbito de reacções que não são exclusivas do ser humano, ou seja, o homem partilha-as com os outros animais. Portanto, elas são amorais, e não imorais, não dependem de nenhum julgamento racional. Sobre esta questão em particular, *uide* Armisen-Marchetti (1989) 46ss.

⁶⁷³ Cf. Armisen-Marchetti (1989) 52.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ *Vide Ep.* 108.8.

No teatro são, contudo, em menor número, porque o que na prosa estava confiado à presença imagética – a apresentação conceptual mais directa –, a representação cénica cumpria de forma satisfatória⁶⁷⁶. E, portanto, neste contexto as imagens funcionam como intensificadoras do *páthos* emocional e psicológico, o que em Séneca coincide com os momentos de maior tensão dramática⁶⁷⁷:

«Ce sont les passions qui, dans le théâtre, tiennent la place de la fatalité tragique: les événements réagissent aux affects, au lieu du contraire. Ainsi les épisodes de tension affective sont-ils une préparation à l'action qui va s'y enchaîner: l'intensité psychique coïncide avec l'intensité dramatique.»⁶⁷⁸

Séneca confere o seu cunho pessoal a comparações, metáforas e *tópoi* poéticos herdados da épica e da tragédia⁶⁷⁹.

Na prosa filosófica, destaca-se sobretudo a imagética da doença e da medicina; a metáfora militar, do combate entre o homem e as paixões; a imagem do *iter uitae*, o ‘caminho da vida’⁶⁸⁰ – considerada a mais frequente na obra filosófica de Séneca –; o motivo da navegação, e o da tempestade como representação da travessia da vida; bem como imagens do campo da vida financeira⁶⁸¹.

Existe realmente uma especificidade de imagens trágicas distinta das parenéticas presentes na prosa. Assim, na construção dos dramas Séneca dá a primazia às imagens, algumas da tradição estóica, que permitem descrever os movimentos da psique e o estudo da natureza humana: a metáfora do jugo (*iugum*) e do freio; as tempestades da alma; ou o fogo e o frio das paixões⁶⁸². A sua preocupação é a de empregar as imagens que mais fielmente representam a (*in*)*constantia* e das personagens, numa palavra, a permanente flutuação da alma.

⁶⁷⁶ Armisen-Marchetti (1989) 365.

⁶⁷⁷ Cf. e.g. *Tro.* 672-677; *Phoen.* 428-434; *Phaed.* 736-740; *Oed.* 919-920, 1005-1007; *Ag.* 138-144; *Th.* 438-439, 497-503, 707-714, 732-741; *Herc. O.* 241-245.

⁶⁷⁸ Cf. Armisen-Marchetti (1989) 359.

⁶⁷⁹ A evocação frequente, de pendor marcadamente retórico, de imagens colhidas nas manifestações do mundo natural, da terra, da água, do ar, e do fogo, que caracteriza o estilo dramático senequiano influenciou a literatura do séc XVI, nomeadamente a tragédia do Renascimento. A este propósito *uide* Soares (2000).

⁶⁸⁰ Cf. Armisen-Marchetti (1981).

⁶⁸¹ Cf. Armisen-Marchetti (1989) 347-ss.

⁶⁸² Armisen-Marchetti (1989) 377 classifica as imagens da prosa como *afectivas*, pois mais do que descrever, visam comunicar sentimentos: «l'imaginaire dont elles émanent est celui-là même qui nourrit le projet philosophique et accompagne, ou suscite, la conversation au stoïcisme. Ainsi n'y a-t-il ni antithèse ni scission entre projet philosophique et projet esthétique: l'un comme l'autre sont issus d'une même représentation de la réalité.» Veja-se igualmente pp. 351-4.

Séneca deixou-se fascinar pelas maravilhas do mundo natural e pelos seus fenómenos extraordinários, e as suas *Naturales Quaestiones*, como referimos anteriormente, documentam esse encanto, além das inúmeras referências na restante obra em prosa. Acresce a esse interesse, ou coincide com ele, o carácter central e agregador da *natura* no quadro filosófico estóico, que tratámos sobretudo na primeira parte do nosso estudo. O cosmos assume-se como organismo regulador e orientador das *res naturales* e das *res humanae*, nelas inspirando a racionalidade teleológica.

À semelhança da prosa, o princípio da intersecção entre macro e microcosmos molda o *corpus* trágico, por meio do vínculo simpatético do universo⁶⁸³.

Do confronto entre *ratio* e *affectus* que as personagens experienciam nasce uma dilaceração interior que as perturba não só a elas como também ao universo em que se inserem. Decorre, portanto, dessa premissa a exploração do *tópos* da natureza, designadamente as implicações (nefastas) dos comportamentos na ordem natural, pois amiúde *natura uersa est* (*Oed.* 371). Assim, a inerência da moralidade de que se reveste a *natura* acaba por servir de elo estético e ético entre os dramas, ainda que nuns seja mais patente do que em outros.

Apropriou-se de *tópoi* tradicionais que dão a conhecer ao espectador parte do seu mundo psicológico, ético e estético. Segundo Armisen-Marchetti, «la fréquence, la vivacité des images qui émaille chaque page de Sénèque nous donnaient d'emblée la conviction de toucher à un élément constitutif de la pensée et de l'art de l'écrivain. [...] l'image, qui est d'abord une entité stylistique, relève en même temps de la psychologie, de la philosophie, de l'esthétique»⁶⁸⁴.

Como teremos oportunidade de constatar adiante na nossa análise, uma particularidade das imagens seleccionadas é a predilecção pelo movimento e metamorfose, aspectos porventura de influência ovidiana. Estas surgem integradas em cenas de exacerbação do *páthos* dramático, em cenas de tensão, agressividade ou violência.

A visão trágico-pessimista de Séneca, que reflecte uma sociedade em absoluta desintegração⁶⁸⁵, serve-se da analogia com as alterações espontâneas do universo físico,

⁶⁸³ Vide Pratt (1963) 204: «Seneca uses for his dramatic purposes a kind of metaphysical view of control and license, stability and chaos, particularly the negative conditions of license and chaos. Their destructive effect is so elemental that it can be expressed adequately only by analogy with great natural forces affecting existence pervasively [...]» Cf. igualmente o estudo de Schmitz (1993) sobre a dimensão cósmica no drama senequiano.

⁶⁸⁴ Armisen-Marchetti (1989) 373.

⁶⁸⁵ Cf. Segurado e Campos (1972^b) 187: «As tragédias de Séneca, pese embora a todas as influências literárias sofridas e à tonalidade retórica que as envolve, e fosse qual fosse o objectivo imediato do seu

como as que ocorrem na atmosfera, na terra, e no seio do reino animal, para sublinhar o poder das paixões na conduta humana.

Note-se que até o que não possui consciência está sujeito à inevitabilidade da mudança, como montanhas, florestas ou rochedos, que na sua aparente estabilidade e imponência são igualmente objecto de transformações. Algumas destas mudanças são previsíveis porque cíclicas; outras, por outro lado, são improváveis ou aleatórias.

Elementos criacionais como o vento, a água, a terra, e o fogo, ou mesmo a selvajaria dos animais emprestam ao drama do Cordubense um fino instrumento de análise e de caracterização das personagens.

A evidência da fugacidade do tempo e da beleza, e da fragilidade da natureza serve de mote para a reflexão sobre os comportamentos terrenos. Assim, os ambientes naturais criados por Séneca visam traduzir a vulnerabilidade e volatilidade humanas, os desejos e inquietações, as relações difíceis com o *dolor*, e, acima de tudo, o poder do *furor*, entendido pelos estóicos como o paroxismo da irracionalidade⁶⁸⁶.

3.3. O *furor* e a *inconstantia* da alma humana: a linguagem do fogo

3.3.1. O fogo e a representação metafórica das paixões

Iniciamos a nossa análise por aquele que é o elemento fundacional da cosmologia estóica: o fogo. Como pudemos já observar, tanto a génese como a manutenção ou o epílogo (a *ekpyrosis*) do ciclo cósmico se baseiam neste elemento.

Note-se, porém que o *pneuma* – sopro ígneo que sustenta a alma do universo, do homem e de todas as coisas – não corresponde à noção tradicional do fogo como força devoradora da matéria e causadora de dano físico e material. Esse já se aproxima mais do fogo destrutivo da *conflagratio*, ainda que a este subjaza o princípio inerente da renovação.

Na verdade, a influência da fortuna simbólica daquela que foi uma das maiores conquistas do homem no início dos tempos não passa despercebida na obra em verso do poeta-filósofo: «Fire is the most significant one [great natural force]... Figurative use of

Autor (representação cénica ou leitura pública), são acima de tudo uma meditação, uma análise da sociedade contemporânea em desagregação – análise de que vai resultar uma *Weltanschauung* desesperadamente pessimista.»

⁶⁸⁶ Sobre os temas e as formas da ‘escrita da irracionalidade’ no drama senequiano, veja-se o interessante estudo de Petrone (1984), e em particular o capítulo dedicado a *Phaedra* (pp .66-114).

the fiery element is of course particularly notable because of the role of the element in Stoicism [...].»⁶⁸⁷

No âmbito do nosso estudo, urge destacar o simbolismo e a funcionalidade dramática da imagética do fogo, bem como a associação de noções afins como a luz, o calor e o brilho⁶⁸⁸, que, no nosso entender, adquirem especial alcance estético.

A equiparação da paixão ao fogo inscreve-se numa tradição literária e filosófica⁶⁸⁹, passando por Heraclito e Aristóteles⁶⁹⁰, e ganha indiscutível aceitação por parte da filosofia estóica⁶⁹¹, pelos motivos que vimos enunciando ao longo do nosso trabalho. E Séneca não foi alheio, portanto, a essa influência.

A paixão surge amiúde identificada como uma realidade fisiológica que consome os espíritos dos que se deixam acometer pelas suas chamas. Inclusivamente no âmbito da psicologia estóica, o filósofo distingue os caracteres *feruidi* dos *frigidi*, em função do elemento predominante nos temperamentos. Por exemplo, a alma ardente é mais propensa à ira, ao contrário de um humor frio que tende à indolência e timidez, e por isso acaba por se inibir de sucumbir às pulsões (cf. *Ira* 2.19, 1-2ss., 3.7.2).

Encontramos esta linguagem metafórica do fogo tanto na obra em prosa como nos dramas. Em alguns momentos serve para caracterizar genericamente o *uitium*, e em especial a forma como este desponta, qual chama ateadada pela irracionalidade⁶⁹²; noutros, e em diferentes contextos, especifica e materializa as mais diversas falhas humanas: amor e ódio; *dolor* e cólera; medo e angústia; desejo; avareza; alegria; ambição e impaciência; fome e sede⁶⁹³.

Nos dramas de Séneca, verifica-se um amplo emprego vocabular do campo lexical do fogo, sendo *ignis*, *flamma* e *fax* termos amplamente representados em todas as tragédias⁶⁹⁴.

A *Phaedra* é um dos exemplos mais fecundos. Na tragédia que Séneca dedicou aos amores incestuosos da filha de Míno e de Pasífae⁶⁹⁵, são inúmeras as referências ao

⁶⁸⁷ Pratt (1963) 205. Veja-se a este propósito o estudo de Segurado e Campos (1972^b) sobre os usos literais, metafóricos e metonímicos dos vocábulos *flamma*, *ignis* e *fax* no drama senequiano.

⁶⁸⁸ Os vocábulos que traduzam estas noções constroem o seguinte campo lexical: *ignis*, *flamma*, *ardere*, *excandescere*, *flagrare*, *emicare*, *incendere*, *incendium*. Cf. Armisen-Marchetti (1989) 116-118.

⁶⁸⁹ Cf. Verbeke (1945).

⁶⁹⁰ Arist. *PA*. 651a, 670 a.

⁶⁹¹ *SVF* 1.135, 504; 2.773ss.; 3.49.

⁶⁹² Cf. *Ep.* 58.26 (*accendere*); 83.19 (*incendere*).

⁶⁹³ *Vide* Armisen-Marchetti (1989) 116-117.

⁶⁹⁴ Baseando-se na consulta ao *Index Verborum* de Oldfather, Pease & Canter, Segurado e Campos (1972²) 188 regista: 115 ocorrências de *ignis*; 92 de *flamma*; 76 de *fax*. Destaca ainda que *ignis* é uma das 30 palavras «significativas» mais frequentes em dramas como *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus* e *Thyestes*; sucede o mesmo com o termo *flamma* em *Medea*.

fogo, sobretudo na acepção de metáfora da paixão amorosa. Na verdade, e como referimos anteriormente, o emprego de tal metáfora não revela grande originalidade, mas o que mais interessa ressaltar é que de uma forma geral este campo lexical carrega a ideia de destruição, aproximando-o – arriscaríamos a afirmar *identificando-o* – com o conceito de *furor*. Por meio da linguagem do fogo, o poeta sublinha indelevelmente a intensidade das paixões, acentuando, além disso, a sua natureza destrutiva⁶⁹⁶.

A peça abre com um monólogo proferido por Hipólito⁶⁹⁷, a que se segue um diálogo entre a protagonista da peça e a Ama (85-273), durante o qual Fedra confessa o amor proibido pelo enteado, e o ódio desmedido por um marido adúltero, Teseu.

Lamenta-se – como que em jeito de justificação – do facto de ser refém de uma casa odiosa e de estar casada com o inimigo⁶⁹⁸: *cur me in penates obsidem inuisos datam/ hostis nuptam degere aetatem in malis/ lacrimisque cogis?*⁶⁹⁹.

Fedra é uma mulher infeliz, desiludida com a vida, e profundamente desagradada com as constantes ausências do marido (*profugus coniunx abest* – 91), critica a sua última aventura, a expedição ao reino dos Infernos⁷⁰⁰, que interpreta como mais um pretexto para procurar outro leito (98).

Existe, no entanto, um outro motivo mais forte para a sua angústia, um *maior dolor*, que a consome (99-103):

*Sed maior alius incubat maestae dolor.
non me quies nocturna, non altus sopor
soluere curis. Alitur et crescit malum
et ardet intus, qualis Aetnaeo uapor*

⁶⁹⁵ As alusões a Fedra e Hipólito em *Aeneis* 6.445 e 7.761, em Horácio (*Carm.* 4.7.25ss.), nas *Metamorphoses* de Ovídio (15. 497-ss) e em *Fasti* (6.737ss.) provam que o mito era conhecido pelos três grandes poetas da era augustana. Mas é pela mão de Séneca que os amores infelizes de Fedra são objecto da primeira dramatização na tragédia latina, bebendo do tratamento euripídiano do mito. Mas o texto que maior influência terá exercido na sua composição terá sido a carta imaginária da madrasta ao enteado em *Heroides* 4, de Ovídio. Sobre este mito, *uide* Matias (2010).

⁶⁹⁶ Cf. Segurado e Campos (1972^b) 205.

⁶⁹⁷ A intervenção, dominada pelo tema da caça, contribui para o delineamento do local, do tempo da acção e do carácter indómito do filho de Teseu (1-84). Entusiasmado com a caçada, o jovem lidera os companheiros nessa empresa. Termina a intervenção com uma oração à sua divindade protectora, Diana (54-82). A toponímica geográfica assume especial relevo ao conciliar as menções ao solo grego, onde decorre a intriga, com referências a locais mais remotos como os territórios africano e asiático, sobretudo na prece à deusa.

⁶⁹⁸ Quando foi declarada guerra entre Atenas e Creta, a união com Teseu serviu de garante de paz entre as duas cidades.

⁶⁹⁹ *Phaed.* 89-91: '[...] por que razão me obrigas a mim [Ó poderosa Creta], entregue como refém a uma casa odiosa/ e casada com um inimigo, a passar a minha vida/ em desventura e pranto.' Para este drama seguimos daqui em diante a tradução de Sousa (2003).

⁷⁰⁰ Teseu desce às profundezas do Aqueronte para acompanhar Pirítoo, rei dos Lápitais, e um dos seus mais fiéis amigos, no resgate de Prosérpina, filha de Ceres e Júpiter, e esposa de Plutão.

*exundat antro...*⁷⁰¹

Nem o descanso nem a tranquilidade nocturna acalmam o *malum* que a mulher de Teseu sente crescer no peito, comparável apenas ao calor e fogo vulcânicos⁷⁰².

Séneca serve-se, portanto, da expressividade da linguagem do fogo para aludir ao amor monstruoso que Fedra nutre pelo enteado: o emprego da forma verbal *ardet* e a comparação seguinte sublinham a violência e a intensidade desta paixão. Aos olhos de Fedra, este *affectus* é absolutamente incontrolável e está fora do seu controlo, à semelhança da volatilidade dos elementos da natureza.

No que diz respeito à caracterização da protagonista⁷⁰³, podemos afirmar com segurança que o seu desenho fica quase completo neste diálogo entre duas personagens que partilham uma ligação tão profunda como é a de Fedra e a Ama⁷⁰⁴.

A Fedra senequiana é, pois, distinta da euripidiana: frente a uma rainha virtuosa, fiel aos princípios familiares, protectora dos filhos, e preocupada em ocultar a paixão inflamada por Cípris, o Cordubense apresenta uma Fedra obcecada e cega pelo amor, indiferente a valores como o pudor ou a honra pessoal.

Note-se que na peça euripidiana a tragédia se funda na vingança de Afrodite, que ficou ressentida por Hipólito se ter consagrado por inteiro a Diana, rejeitando-a. Em Séneca, pelo contrário, tudo se passa no plano do humano; os deuses, ainda que esporadicamente invocados, não intervêm no desenvolvimento da acção nem despoletam a tragédia. Nesse sentido, as acções da Fedra senequiana são voluntárias, não dependem do querer divino, nem da vingança de uma deusa.

O seu comportamento assemelha-se à força de um fogo avassalador: mulher de emoções intensas e descontroladas, a filha de Pasífae alimenta-se exclusivamente da

⁷⁰¹ ‘Mas outra dor maior toma conta de mim, desditosa./ Nem a tranquilidade da noite nem o sono profundo/ me libertaram de cuidados. Há uma doença que se alimenta e cresce/ e arde no meu peito como o fogo/ que transborda da cratera do Etna...’

⁷⁰² Séneca refere amiúde o Etna, vulcão situado na parte oriental da Sicília, o mais alto da Europa, e que se encontra activo ainda hoje. Nos seus dramas este representa habitualmente o fogo do *furor*: *Her. f.* 105-6, *Med.* 409-10. Em *Her. O.* 860-5, Dejanira, depois de saber o funesto efeito da oferta a Hércules, decide pôr termo à vida, e é do topo do Etna que deseja lançar-se ao encontro de uma morte cruel. Cf. igualmente *Ep.* 79.2; *Nat.* 2.30.1.

⁷⁰³ O título do drama indicia claramente o protagonismo da personagem feminina, a quem Séneca se dedica com apaixonado e inquestionável interesse. Contudo, estamos perante uma peça que gira em torno de três figuras: à heroína grega juntam-se Hipólito e Teseu, que carregam igualmente uma larga percentagem de responsabilidade pelos desenvolvimentos trágicos. Segurado e Campos (1983-1984) 163 afirma que «cada um dos vértices do triângulo amoroso não pode ser descrito por si mesmo, como entidade autónoma pré-existente, mas, pelo contrário, só pode ser interpretado a partir das suas relações com cada um dos outros dois.»

⁷⁰⁴ Cf. relação entre Atreu e o Valido em *Thyestes*.

sua paixão, e deixa-se dominar por uma profunda confusão mental e emocional, vacila entre um e outro impulso, mesmo no espaço de poucos versos.

Exemplum (negativo) do excesso, da falta de serenidade e autodomínio, esta figura ilustra, nas palavras de Pimentel, os erros anti-estóicos em quatro níveis: «o das palavras, o dos desejos, o dos sentimentos e o das reacções»⁷⁰⁵. Uma vez que Fedra representa o anti-estoicismo, o drama precisa do contraponto racional e da corporização da *bona mens*. A Ama, que não assume uma natureza autónoma, serve, pois, de prolongamento, ou desdobramento, da *domina*, e funciona como voz da consciência e da dignidade⁷⁰⁶.

Se nos basearmos na máxima giancottiana de que o *corpus* trágico de Séneca se funda na luta entre a razão e a paixão⁷⁰⁷, o comportamento da Fedra senequiana representa o *affectus*, o furor da paixão. Opõe-se aos sensatos conselhos da Ama, que visa afastá-la das paixões destrutivas, corporizando, desse modo, o poder da *ratio*⁷⁰⁸.

A esse propósito, veja-se a reacção da *nutrix*, após a confissão de Fedra: à semelhança da madrasta de Hipólito, emprega igualmente a imagética do fogo para se referir à paixão (129-132):

*Thesea coniunx, clara progenies Iouis,
nefanda casto pectore exturba ocius,
extingue flammam, neue te dirae spei
praebe obsequentem...*⁷⁰⁹

São as *flammae* ardentes do amor que a Ama deseja ver debeladas pela *domina* (*extingue flammam*). Aconselha-a a não criar expectativas, a não alimentar o doce mal (*dulce nutriuit malum* – 134), isto porque a mulher de Teseu, em jeito de

⁷⁰⁵ Pimentel (1993) 40.

⁷⁰⁶ Mais uma vez, o mesmo se aplica a Atreu e ao Valido, em *Thyestes*.

⁷⁰⁷ Segundo Giancotti (1953) 55, o *leitmotiv*, a ideia-mãe do *corpus* trágico senequiano baseia-se na luta entre *furor* e *bona mens*.

⁷⁰⁸ Mais tarde no drama, contudo, num outro momento, a figura da *nutrix* revela-se um *exemplum* negativo. Quando percebe que a sua senhora está decidida a pôr termo à própria vida, e com medo de a perder, sente que é seu dever ir ao encontro de Hipólito: *temptemus animum tristem et intractabilem./ meus iste labor est aggredi iuenem ferum/ mentemque saeuam flectere immitis uiri* (271-3). Colabora, portanto, com a mulher de Teseu, e torna-se sua cúmplice no *affectus*, quando incita o jovem a entregar-se aos prazeres da vida, do amor e da convivência em sociedade, por meio de conselhos de natureza claramente epicurista (cf. 481-2). É nesta altura que a Ama se inicia definitivamente no caminho do *uitium*, afastando-se da *uirtus* que até então encarnara, em nome da lealdade a Fedra. Isto será o mesmo que dizer que nesta altura Fedra deixa de ouvir a sua voz interior (= Ama) e se entrega ao desvario inconsequente dos *affectus*.

⁷⁰⁹ ‘Esposa de Teseu, gloriosa descendente de Júpiter,/ expulsa para sempre essa infâmia do casto peito,/ extingue as chamas da paixão e não encoraja/ esperanças assustadoras...’

desculpabilização do seu comportamento ilegítimo, invocara uma culpa hereditária, motivo aliás que perpassa por toda a peça: *fatale miserae matris agnosco malum* (113)⁷¹⁰.

Compadece-se da mãe, que, tomada por um *mal* nefando (*infando male*), ousou (*audax*) tomar-se de amores pelo chefe de um rebanho selvagem⁷¹¹, e lamenta-se igualmente da sua idêntica condição.

Retomando a linguagem metafórica do fogo, refere que não há figura ou divindade que seja capaz de apaziguar as *chamas da sua miséria*: *Quis meas miserae deus/ aut quis iuuare Daedalus flammis queat?* (119-120).

O discurso de Fedra é o da autodefesa e tentativa de desresponsabilização moral, baseado nos princípios do fatalismo e da hereditariedade. Considera-se uma vítima do *fatum* e de uma maldição inspirada pela deusa do amor, que pesa sobre toda a descendência de Febo, de acordo com a tradição mitológica⁷¹². Fedra insiste nessa herança genética e tenta convencer a Ama de que é impossível contornar o destino e a correlação entre o amor desta descendência e o *nefas*: *nulla Minois leui/ defuncta amore est, iungitur semper nefas* (127-128)⁷¹³.

No quadro da estética dramática senequiana, o motivo do *nefas*⁷¹⁴ está intimamente ligado a outro *tópos* literário e estético que é o da subversão dos princípios que subjazem ao normal funcionamento do cosmos e das leis da natureza⁷¹⁵, conforme

⁷¹⁰ ‘Reconheço a culpa fatal de minha desgraçada mãe’. Veja-se como o drama sublinha a correlação entre os amores proibidos e a natureza (*uide* 114: *peccare noster nouit in siluis amor*).

⁷¹¹ Filha de Hélio, Pasífae é mulher de Minos, e mãe de Fedra, Ariadne, Glauco e Andrógeo. O rei de Creta havia recusado imolar um touro branco enviado por Posídon, e o deus, encolerizado com essa atitude ímpia, inspirou na sua mulher um amor hediondo pelo animal. Pasífae quis consumir a sua paixão e, por isso, pediu a Dédalo que construísse uma vaca de madeira para poder encerrar-se nela e unir-se ao touro. Dessa relação nasceu o Minotauro, um ser monstruoso, com cabeça de touro e corpo de homem.

⁷¹² Cf. 124-8: *Stirpem perosa Solis inuisi Venus/ per nos catenas uindicare Martis sui/ suasque, probris omne Phoebeum genus/ onerat nefandis...* Conta o mito que várias foram as deusas casadas com Vulcano, sendo a mais célebre Vénus, que o terá enganado inúmeras vezes. Certo dia, Apolo levou a Vulcano a notícia da traição da deusa com Marte. Para se vingar, o deus do fogo preparou uma rede e surpreendeu os amantes em flagrante delito. Aprisionou-os e ridicularizou-os perante as demais divindades olímpicas (*uide Od.* 8.266ss.) Desde então, Vénus nutre pelo deus do Sol e pela sua descendência – em que se incluem Pasífae e Fedra – um terrível ódio. Note-se, contudo, que no *Hippolytus* euripídico, Afrodite não guarda nenhuma aversão a Fedra, ao contrário de Racine, que, na esteira da leitura senequiana do mito, refere *apud* Sousa (2003) 33 a maldição de Vénus: «Je reconnue Vénus et ses feux redoutables,/ d’un sang qu’elle poursuit tourments inévitables» (*Phdr.* 277ss.).

⁷¹³ Cf. *Thy.* 27-32, e a ancestralidade do crime.

⁷¹⁴ O *nefas* difere do *scelus* (crime comum) porque configura um crime extraordinário que não pode ser anulado ou corrigido com nenhuma pena ou castigo. Na verdade, todo aquele que o comete não pode integrar o colectivo de homens, dado que a sua existência implica uma ameaça de contaminação. *Vide* Dupont (1995) 57.

⁷¹⁵ *Phaed.* 169-170: *expelle facinus mente castifica horridum,/ memorque matris metue concubitus nouos.* Cf. *Oed.* 371: *natura uersa est*; *Agam.* 34: *uersa natura est retro.* Em *Thyestes*, a fuga do sol aquando do hediondo crime de Atreu inscreve-se na imagética moral dos céus como reflexo da ordem ou desordem moral da vida humana. Simboliza a completa inversão da harmonia cósmica, encarnando o *leitmotiv* do

atestam as afirmações da Ama: *prodigia totiens orbis insueta audiet,/ natura totiens legibus cedit suis,/ quotiens amabit Cressa?* (175-77).

Alude-se aqui ao mito dos amores proibidos de Pasífae e de suas filhas, Ariadne e Fedra, mas Séneca, e conseqüentemente o espectador, poderia igualmente associar estes versos críticos à lenda de Aérope – neta de Minos, mulher de Atreu, mãe de Menelau e Agamémnon, que se deixou seduzir pelo cunhado Tiestes⁷¹⁶.

Mas a resistência à paixão e ao crime depende exclusivamente da vontade (*uoluntas*) de Fedra, como bem sugere a *nutrix*. Esta defende que um incesto é mais grave do que uma paixão monstruosa, isto porque enquanto os *monstra* se podem imputar ao *fatum*, o *nefas* tem origem numa motivação exclusivamente humana, parte do carácter do indivíduo (143-144), ou seja, é absolutamente controlável, e não depende de condicionalismos externos⁷¹⁷.

A resistência à paixão dependerá unicamente do exercício da racionalidade de Fedra, daí que, num primeiro momento, a Ama seja incansável nas suas súplicas: não apaziguar as chamas deste amor – que identifica amiúde com o *nefas* – significa permitir que os *affectus* vençam Fedra e se subverta, conseqüentemente, a ordem natural das coisas: *Compesce amoris impii flammis, precor* (165).

A referência a uma geografia trágica, designadamente a gentes de terras longínquas e exóticas⁷¹⁸, contribui para sublinhar a monstruosidade dos desejos de

mundus inuersus. Perante as atrocidades cometidas pela mão humana, o cosmos vê-se obrigado a alterar o seu curso habitual. Em *Troades*, veja-se a breve mas expressiva referência à morte de Mémnon, filho de Aurora e de Titono. Valente herói que combateu ao lado dos Troianos, foi morto às mãos de Aquiles. Inconsolável com a perda, a sua mãe empalideceu de tristeza, avançando com um *maestum diem* (*Tro.* 239-240), numa alteração que denuncia a quebra da harmonia celeste, reflexo da desordem moral. Conta o mito ainda, no seu lirismo, que, desolada com a morte do filho, a Aurora chora todas as manhãs, derramando lágrimas que se convertem em gotas de orvalho. Sobre a exploração do motivo da subversão das leis da natureza, *uide* Owen (1968) 293.

⁷¹⁶ O *Thyestes* senequiano centra-se, ao nível do *mythos*, no reencontro dos irmãos Atreu e Tiestes, na seqüência do regresso do exílio de Tiestes a Argos. O drama expõe a vingança de Atreu sobre o irmão, motivada pelo adultério com Aérope e pelo roubo, com o auxílio desta, do carneiro de velo dourado, símbolo da realeza. Assaltado pelo *furor regni*, Tiestes pretendia tomar o lugar de Atreu, a quem, como irmão mais velho, cabia o poder. A fim de punir o irmão pelos ultrajes sofridos, Atreu comete o *nefas* e dá-lhe a comer os próprios filhos. Destacamos um aspecto do mito que Séneca introduz, e que nos parece inovador, e é mencionado por Atreu várias vezes ao longo da peça: a insinuação de que Agamémnon e Menelau poderiam não ser seus filhos, mas do irmão (*domus aegra, dubius sanguis est*, 240). Cf. *Thy.* 327-330, 1098-1102; *Ag.* 983-985. A insistência nesta suspeita, tendo em conta que a tradição os considera como legítimos filhos de Atreu, funciona como uma recriação do *mythos* que reforça a raiva e o ódio sentidos pelo tirano. Aliás, numa longa intervenção (*Thy.* 220-244), Atreu explana os motivos que subjazem à única coisa certa que tem na vida – um *frater hostis* – e recorda as ofensas que sofreu, desde o adultério à privação do poder. Cf. Ruiz de Elvira y Serra (1974) 256. A propósito do tema da *turbatio sanguinis* na cultura romana, *uide* Guastella (1988) 68-72.

⁷¹⁷ Cf. Sen. *Ep.* 36. 6: *in mores fortuna ius non habet.*

⁷¹⁸ Syme (1987) 49 nota: «Variously evocative and often euphonious or resonant, they confer adornment, they convey the exhilaration of space and distance.» Numa época em que toda a literatura era lida em voz alta e a prosódia ocupava um lugar de destaque na formação do jovem romano, a questão da sonoridade

Fedra: a barbárie de certos povos não se compara à improbidade dos sentimentos e do acto que a mulher de Teseu pretende levar a cabo (166-8):

*nefasque quod non ulla tellus barbara
commisit umquam, non uagi campis Getae
nec inhospitalis Taurus aut sparsus Scythes.*⁷¹⁹

Com efeito, a reflexão da Ama discorre sobre um dos princípios fundamentais da doutrina estóica, que temos vindo a enunciar ao longo do nosso trabalho, e que Séneca não se cansa de salientar na sua obra: todo o *affectus*, traduzindo-se ele em amor-*furor*, cólera, ódio ou *dolor*, é força voraz de auto e heterodestruição.⁷²⁰ A *uoluntas* coincidente com o exercício da racionalidade surge como única solução para o desenvolvimento pessoal do indivíduo e da sociedade em que aquele se insere.

No entender da Ama, a (ousadia da) revelação de um *impius amor* como este só é comparável à natureza de sociedades com costumes selvagens, afastadas da “civilização”: daí, a referência a povos como os *uagi* Getas⁷²¹ ou os *sparsus* Citas⁷²², bem como a locais como o Tauro⁷²³.

Entendemos este emprego da *toponímia trágica* como uma característica também ela do drama senequiano. Na verdade, Séneca recorre a esta exploração do conceito de natureza, quando pretende evidenciar estados afectivos com forte carga de violência emocional e psicológica.

era determinante. Séneca parece tirar partido da concepção das “palavras como música”, nomeadamente nos coros dos dramas, ao introduzir referências geográficas que, de acordo com os temas e as ideias, se tornam verdadeiros elementos de diversidade e de harmonia, na sua estranheza sonora, conforme nota Cattin (1963^a) 702. Além disso, acrescenta Marouzeau *apud* Cattin (1963^a) 686-7 que a utilização frequente dos topónimos não é senão a prova do gosto dos Romanos pela evocação do real e do particular.⁷¹⁹ ‘E abstém-te de um crime que nenhuma terra bárbara/ jamais cometeu, nem os Getas errantes pelas planícies/ nem o inóspito Tauro, nem os dispersos Citas.’

⁷²⁰ Sobre os temas da filosofia popular, estóicos e *sententiae* presentes neste drama *uide* Croisille (1964^a).

⁷²¹ Os Getas eram tribos da Trácia, que se terão estabelecido entre os rios Danúbio e Dniestre, nas regiões que correspondem actualmente ao Norte da Bulgária e à Roménia. Virgílio em *G.* 3.462ss. relata que este povo tinha por costume consumir leite misturado com sangue de cavalo. A primeira menção histórica reporta a Heródoto (4.93-4.97), a propósito do relato da expedição, em 513 a.C., de Dario I contra os Citas. Cf. outras referências ao povo em *Thy.* 462, *Her. O.* 1041, 1092.

⁷²² Os Citas eram tribos nómadas da zona sul da Rússia. Reconhecidos arceiros, montavam a cavalo e combatiam ferozmente, usando o arco e a espada. Estabeleceram-se como um paradigma de barbárie. Cf. e.g. *Tro.* 12, 1104; *Phaed.* 906; *Med.* 483, 528; *Her. f.* 533, 846, 1210; *Her. O.* 143, 337, 1251, 1379, 1699. Em *Thy.* 627-632, antes do relato do crime de Atreu, sobressai o pavor do Mensageiro, que, horrorizado, questiona o seu paradeiro (*Quaenam ista regio est?*): terá ele assomado a terras longínquas de selvajaria, tal é a natureza abominável do acto de que foi testemunha? Encontramos aqui, entre inúmeras paragens distintas, nova referência aos *uagi Scythae*.

⁷²³ Tauro designa a cadeia de montanhas na Ásia Menor, mais concretamente na zona a que actualmente corresponde à Crimeia. O termo *inhospitalis* que Séneca emprega corresponde ao grego ἄξεινος, epíteto atribuído ao Mar Negro (Πόντος ἄξεινος). *Vide* outras ocorrências e.g. em *Phaed.* 382, 906; *Med.* 683.

Por outro lado, no drama euripídiano, a mulher de Teseu confia exclusivamente à Ama o amor pelo enteado, pois a vergonha e o pudor impedem-na de mais, mas a Fedra senequiana é distinta. Senhora de um carácter activo e dinâmico, não só confessa a terrível paixão à *nutrix*, como se declara a Hipólito⁷²⁴, impelida pelos *aestus graues* que a consomem (589).

Trata-se de um discurso hesitante e emocionado, que inicialmente o jovem não entende ou recusa entender (*Animusne cupiens aliquid effarit nequit?*, 606). Após algum desentendimento, finalmente confessa-se a Hipólito, e mais uma vez a linguagem do fogo serve perfeitamente este desbragamento do *amor-furor*, como atestam os seguintes versos proferidos por Fedra (640-44):

*Pectus insanum uapor
amorque torret. Intimis saeuit ferus
[penitus medullas atque per uenas meat]
uiscribus ignis mersus et uenis latens
ut agilis altas flamma percurrit trabes.*⁷²⁵

Este trecho é particularmente proveitoso no aproveitamento da metaforização do elemento fogo: em primeiro lugar, do ponto de vista lexical, os quatro versos integram, todos eles, termos que pertencem a esse campo semântico: *uapor*; *torret*; *ignis*; *flamma*. Assim, o autor faz questão de, a cada metro, seja em posição final ou medial, sublinhar,

⁷²⁴ Uma das inovações na composição do Hipólito senequiano é a sua natureza excessivamente misógina. (Segurado e Campos (1983-1984) 155. Na verdade, as questões da castidade e da aversão ao sexo feminino faziam parte da tradição mitológica, mas o grau de misoginia e os argumentos que a personagem invoca são claramente originais. Hipólito repudia todas as mulheres e declara-lhes ódio visceral antes de qualquer suspeita do sentimento amoroso da madrasta (566-568): *Detestor omnes, horreo fugio execror./ sit ratio, sit natura, sit dirus furor:/ odisse placuit*. Séneca recorre a quatro *impossibilia* à escala cósmica para expressar esse ódio (568-573): ‘A água há-de misturar-se com o fogo/ e a dúbia Sirte há-de oferecer ondas amigáveis/ aos navios, Tétis da Hespéria, do seu distante regaço,/ há-de trazer um luminoso dia/ e os lobos hão-de olhar ternamente as corças,/ antes de eu ser vencido e mostrar espírito afável a uma mulher’. Cf. *adynata* representativos do ódio de Atreu (*Thy.* 476-81). Por outro lado, no drama euripídiano, o filho de Teseu revela-se, de facto, avesso às mulheres, mas só depois de tomar conhecimento da paixão da madrasta, e motivado também pela devoção a Ártemis, prevalecendo o seu cariz eminentemente religioso. Defende Segurado e Campos (1983-1984) 166 que a misoginia senequiana parece ser «a contrapartida das inúmeras aventuras amorosas de Teseu». Como não quer ser um rival do pai, renuncia ao amor e ao poder e entrega-se à caça e vida na natureza. Procura a evasão da realidade e foge da sociedade fundada em relações de poder. À semelhança da madrasta, é um exemplo de que o *dirus furor* conduz à ruína individual. Assim, descortinamos neste traço de caracterização uma intenção pedagógica: por um lado, mostrar que os *affectus* se manifestam das mais variadas formas (nomeadamente pelo ódio) e que o alheamento absoluto, no entender do Pórtico, é prejudicial. Note-se o *furor euertendi* do jovem, que chega a equacionar assassinar Fedra, mas logo se arrepende das suas intenções (706-9; 713-14).

⁷²⁵ ‘Um amor ardente queima-me/ o coração insano. Um fero fogo enfurecido consome-me/ [a medula dos ossos e atravessa-me as veias,]/ alojando-se nas mais profundas entranhas e escondendo-se nas veias,/ como uma chama a propagar-se veloz por altas vigas.’

de forma expressiva, a ideia de combustão interior vivida pela personagem. Destacamos a eufonia das aliterações nas consoantes vibrantes /r/, dentais /t/ e sibilantes /s/ a notar a truculência das emoções, de um amor que Fedra é incapaz de silenciar.

O *amor-morbus* manifesta-se na alma e no corpo (*uisceribus ignis mersus*) qual doença que se instala, se esconde, se matestiza, alheia à vontade de cura. E o problema reside no facto de Fedra adoptar uma postura fatalista, de inevitabilidade existencial: acredita, na maioria das vezes, que é absolutamente impotente, e que se não puder levar a cabo o seu amor, o melhor será pôr cobro à própria vida (670). Percebeu desde o início que a morte seria a sua única salvação⁷²⁶, mas adiou-a em nome de uma esperança (vã). Nas palavras de Pimentel, «do desespero de Fedra surge paradoxalmente a esperança.»⁷²⁷

Note-se que ao vocabulário do fogo a reflectir o descontrolo emocional amoroso juntam-se as ideias de loucura (*pectus insanum*) e violência (*ferus ignis*), pois existe uma espécie de inerência semântica entre ambas, isto porque a paisagem do fogo é quase sempre a da destruição, descontrolo ou desalento⁷²⁸.

A comparação que encerra a fala da madrastra recorre ao mesmo domínio conceptual: agora a característica destacada da paixão é a agilidade com que assalta os corações e os destrói, equiparando-se aqui a uma *flamma* que, num ápice, consome as altas vigas de uma casa (644), despoletando um incêndio. Note-se a expressiva adjectivação assonante em *agilis altas*, que coloca em evidência os atributos do agente (fogo) e do objecto (madeira) – transpondo para o drama, correlativamente corresponde à paixão (Hipólito) e Fedra.

O enteado, na sua ingenuidade ou distanciamento da realidade, pensa que o desabafo reflecte saudades e ansiedade pelo regresso do pai; nas palavras do jovem, a madrastra estaria transtornada e enlouquecida pelo *amore casto* de Teseu (645). Aliás, quase todo o diálogo entre as personagens se pauta pelo equívoco, o *double entendre*⁷²⁹ e a ambiguidade linguística – claríssima para o espectador, que conhece as motivações da personagem Fedra, mas enigmática para a figura de Hipólito⁷³⁰.

⁷²⁶ Cf. *Phaed.* 254: *morte praeuertam nefas*.

⁷²⁷ Pimentel (1993) 34.

⁷²⁸ Em *Oedipus*, encontramos igualmente a imagética do fogo, sobretudo aplicada a elementos externos e materiais – como a peste, as Fúrias, o incesto ou o seu emprego nas cenas de sacrifício e necromancia –, e não tanto como metáfora para a *phýsis* ou cegueira psicológica (*uide e.g. Oed.* 958).

⁷²⁹ À semelhança do diálogo entre os irmãos em *Thyestes*.

⁷³⁰ Vide *Phaed.* 639-40: *ambigua uoce uerba perplexa tacis:/ effare aperte*.

Assemelhando-se a uma suplicante⁷³¹, a madrasta lança-se aos seus joelhos e, sem subterfúgios, declara-se de forma a que Hipólito alcance finalmente o significado das suas palavras anteriores: *miserere amantis* (671).

Ainda a propósito da paixão proibida, destacamos a associação que Séneca estabelece entre a ‘paisagem do sublime’ e o sofrimento amoroso do amante⁷³², aqui a expressar a devoção da madrasta pelo enteado (233-35):

*Hunc in niuosi collis haerentem iugis,
et aspera agili saxa calcantem pede
sequi per alta nemora, per montes placet.*⁷³³

A *Phaedra* é provavelmente a peça senequiana mais profícua na utilização da metáfora do fogo ardente como paixão amorosa, e por isso nos detivemos na sua análise mais demoradamente. No entanto, os passos que seleccionámos são meramente exemplificativos, sendo inúmeras as ocorrências desta imagética ao longo do drama⁷³⁴. O *mythos* do amor da madrasta dispõe-se a isso, mas Séneca recorre igualmente à tradicional analogia em outras peças⁷³⁵.

Por isso, destacamos uma breve passagem de um drama que não se centra nas consequências do *amor-morbus* e do *furor*, mas se apresenta como uma autêntica liturgia fúnebre, *Troades*, «uma tragédia de luto», nas palavras de Dupont⁷³⁶. Aqui, o *dolor* toma conta do ambiente e do espírito da maioria das figuras⁷³⁷.

A peça assume-se como um autêntico libelo, uma acirrada denúncia da crueldade e da inutilidade da guerra. Ilustra ainda, de forma cabal, o binómio

⁷³¹ Vide 667, 703.

⁷³² Género de paisagem que a sensibilidade do século XVIII denominou de “sublime”, em referência a Longino (*de Subl.* 35), e ao apelo à apreciação da beleza e grandeza da *natura*. Cf. Tietze Larson (1994) 89.

⁷³³ ‘Agrada-me seguir por densos bosques e por montanhas/ esse que se demora nos cumes cobertos de neve,/ esse cujos ágeis pés pisam ásperas rochas.’ Cf. também 700s.: *te uel per ignes, per mare insanum sequar/ rupesque et amnes, unda quos torrens rapit*. Cf. Virgílio, *Ecl.* 10.14, 10.55ss, 10.65s. Veja-se outros exemplos deste tipo de paisagem como lugar de teste à estima do amante: Verg. *Ecl.* 6.52; Propércio, 1.20.13s., 1.18.1, 1.18.4, 1.18.27s., 1.18.31s.; Catulo, 11.

⁷³⁴ Cf. restantes ocorrências da linguagem do fogo para expressar o *furor* da paixão amorosa. Cf. igualmente em 120 (*flammas*), 131 (*id.*), 165 (*id.*), 173 (*ignibus*), 187 (*flammas*), 191 (*igne*), 276 (*flammas*), 280 (*igne*), 290 (*aestus*), 291 (*flammas*), 292 (*calores*), 293 (*igne*), 309 (*arsit*), 330 (*ignis*), 337 (*flammas*), 338 (*ignibus*), 355 (*id.*), 359 (*flammas*), 361 (*id.*), 362 (*torretur*), 364 (*ignis*), 415 (*ignes*), 541 (*succensas mentes*), 589 (*aestus*), 597 (*face*), 640-644 (*uapor; torret; ignis; flamma*).

⁷³⁵ Vide e.g. *Tro.* 303-4, *Oed.* 38, *Ag.* 119, 132, 136, 177, 188, *Her. O.* 358, 370; 377-378; 556, etc. Cf. Armisen-Marchetti (1989) 117.

⁷³⁶ Dupont (1995) 206.

⁷³⁷ Pirro, filho de Aquiles, é dominado, pelo contrário, pelo *furor*. Sobre a manifestação do *dolor* e a semiótica do luto, sobretudo em *Troades*, *Thyestes*, *Phaedra* e *Agamemnon* e no contexto filosófico senequiano uide Trombino (1988).

vencidos/vencedores, que expressa o sofrimento e a angústia decorrentes do flagelo bélico⁷³⁸.

É considerada, por alguns autores, o drama senequiano mais bem construído⁷³⁹ e uma das suas mais dramáticas obras poéticas. Antes de mais, a grande inovação do poeta latino foi a de apresentar uma acção bipartida.

Apoiou-se em fontes variadas⁷⁴⁰ e condensou, num verdadeiro trabalho de mosaico, temas de dois dramas do ciclo troiano que, tradicionalmente, não costumam ser agrupados: por um lado, o sorteio das cativas troianas e nomeadamente o sacrifício de Políxena⁷⁴¹, filha mais nova de Hécuba e Príamo; por outro, a morte de Astíanax, filho de Andrómaca e Heitor, e herdeiro do reino de Tróia⁷⁴².

Apesar do título colectivo, dada a relevância estrutural das suas intervenções, Hécuba foi por várias vezes apontada como a protagonista da peça, como defende León Herrmann⁷⁴³. Posição discordante apresenta Giacotti, que, por sua vez, encontra na figura de Agamémnon o verdadeiro *herói*, pois considera que este concentra e adensa em si os motivos do drama: «incarna il motivo piú denso, centrale e unificatore della tragedia: la comunione degli uomini, vincitori e vinti, nel dolore e nella sottomissione al fato [...]»⁷⁴⁴

Desta peça, portanto, seleccionamos um excerto, do qual emerge, uma outra vez, a linguagem do fogo a designar o universo da paixão amorosa. Ocorre precisamente

⁷³⁸ E sobretudo o queixume do sofredor que não consegue minimizar ou transmutar o seu sofrimento. Vide Charles-Saget (1998) 151.

⁷³⁹ Cardoso (1997) 17. Vide Amoroso (1984) *passim*. Porém, não concordamos absolutamente com a ideia de que o drama careça de unidade estrutural, como muitos defendem – Giacotti (1953) 107-8; Caviglia (1981^a) 10-11; Owen (1970) 123. Julgamos que se trata de um típico exemplo de *ring-composition*, cabendo à figura de Hécuba a abertura e o fecho da peça. Soares (1996) 57 vê uma intencional disposição quiástica na distribuição de cenas. Por sua vez, Herrmann defende (1924^b) 391 que a grande preocupação de Séneca não se prende tanto com a composição dos temas ou da intriga em si, mas com a psicologia das personagens: «[...] ni les sujets, ni la composition, ni l'intrigue ou ses ressorts n'ont été pour lui l'essentiel: tout son effort a été orienté vers la psychologie des personnages.»

⁷⁴⁰ Inspirou-se sobretudo em *Troades* e *Hecuba* de Eurípides. No entanto, são igualmente visíveis elementos de origem virgiliana, como a influência do espírito da *Eneida*, em particular dos cantos II e III. Terá recorrido também às *Metamorphoses* de Ovídio, especialmente ao canto XIII, que diz respeito ao sacrifício de Políxena, bem como aos sofrimentos e morte de Hécuba. Séneca não foi alheio também aos *Poemas Homéricos*, nomeadamente a elementos colhidos na *Iliada*. Sobre as fontes utilizadas e a originalidade senequiana na construção deste drama vide o artigo de Calder III (1970).

⁷⁴¹ Sobre o sacrifício exemplar da jovem vide Matias (2005).

⁷⁴² Seisdedos Hernández (1983) defende que a imagem central do drama é o sacrifício, a que se subordina a recorrência de imagens como as do fogo, luz, peso, a urna de sorteio, a espada e tempo.

⁷⁴³ Cf. Herrmann (1924^b) 434: «Hécube est la figure centrale des *Troyennes*».

⁷⁴⁴ Vide Giacotti (1953) 111.

durante o *agôn* entre Pirro, o filho de Aquiles, e Agamémnon, o chefe dos Aqueus (*Tro.* 203-352), no segundo episódio do Acto II, após o relato de Taltíbio⁷⁴⁵.

O jovem Pirro vem reclamar ao irmão de Menelau os despojos a que o falecido pai tem direito, culpando o seu interlocutor pelo esquecimento a que Aquiles parece ter sido votado, aquando da distribuição das recompensas.

Aos olhos de Agamémnon, o jovem apresenta-se como alguém imaturo, possuído pelos *affectus*, que não sabe refrear a arrogância nem a impulsividade do seu discurso⁷⁴⁶. Além disso, para aquele, o castigo que foi infligido a Tróia é mais do que suficiente (286), não podendo ele permitir que se perpetre o assassinio da jovem filha de Hécuba: aliás, é seu dever impedir essa crueldade (290-1). Opõe-se, portanto, ao sacrifício humano e em alternativa sugere ofertas animais para apaziguar os Manes do herói morto. Com isso procurava-se aplacar a sua ira e promover o fim da *mora maris* que atrasava o regresso dos vencedores à pátria (293-300).

Na sequência da postura de intransigência de Agamémnon, o filho de Aquiles replica (303-5):

...iamne flammatum geris
 amore subito aestu pectus ac ueneris nouae
 solusne totiens spolia de nobis feres?⁷⁴⁷

⁷⁴⁵ Séneca ter-se-á inspirado no canto I da *Ilíada* no diálogo entre Agamémnon e Aquiles. No episódio anterior, Taltíbio relata o aparecimento do espectro de Aquiles e a sua exigência: o sacrifício de Políxena (168-202). É, aliás, pela boca do arauto grego – presente na *Ilíada* e em Eurípides – que o tema da *mora maris* ganha significado na peça. Tal como no passado em que os Gregos tiveram de suportar *longa mora* até poderem partir para Tróia, assim hoje, dez anos depois, tardam em regressar à sua pátria (164-5: *O longa Danaís semper in portu mora./ seu petere bellum, petere seu patriam uolunt*). Note-se a posição expressiva em final de verso do substantivo *mora*, e a disposição quiástica do segundo verso, a intensificar a ideia de mudança de direcção. Segundo a tradição mais comum, Ifigénia fora destinada pelo pai, sob o conselho de Calcas, a ser sacrificada à Ártemis, que retinha a frota grega em Áulide. O pai tê-la-á chamado sob o falso pretexto de tornar-se esposa de Aquiles. Ou seja, o chefe dos Aqueus viu-se obrigado a sacrificar a filha em nome da *mora maris*, aspecto do mito que a *Ifigénia na Áulide* de Eurípides explora. Vide Fialho (2016).

⁷⁴⁶ Pirro antecipa-se a Agamémnon, e como esperava uma opinião desfavorável, confronta-o imediatamente com um argumento de força: por que razão haveria o herói de opor-se à imolação de Políxena, uma simples cativa, ele que sacrificou a própria filha, Ifigénia? Não seria esse um comportamento hipócrita? Agamémnon acusa Pirro de se deixar levar pelas paixões, pela *intemperantia*. Apela, portanto, à moderação, à recusa da violência e da tirania (256-259), e do *furor regni* em que ele próprio confessa ter caído algumas vezes (266s.). Isto porque a preocupação daqueles que detêm o poder deve ser a da temperança e a da consciência da inconstância da Fortuna (268s.). Aqui, Anliker *apud* Schetter (1965) 401 apresenta-o como um «uomo trasformato», com um discurso de um “homem novo”. Defensor de uma governação baseada em firmes princípios, que nada têm a ver com a prática habitual, parece ter aprendido com a experiência dos anos de guerra. A sua visão das coisas alterou-se e neste diálogo o chefe dos Aqueus assume-se como o «representante da nobre humanidade», expressão de Müller *apud* Schetter (1965) 401. Apesar das duras réplicas de Pirro, representativas do seu carácter tirânico e soberbo, Agamémnon enuncia, em sua defesa, as virtudes do bom rei (327-338). Sobre o pensamento político no *corpus* senequiano uide Cardoso (2003).

⁷⁴⁷ ‘Acaso já trazes o peito aceso/ por um amor repentino e cheio de uma nova paixão?/ Tantas vezes há-de carregar, sozinho, o espólio de todos nós?’ Para *Troades*, seguimos a tradução de Duarte (2014).

Aqui, Pirro, figura que Oliveira insere na galeria dos *exempla* políticos negativos⁷⁴⁸, serve-se da metáfora do fogo passional (*flammatum; aestu*) para se referir à motivação, no seu entender, por detrás da recusa de Agamémnon: a luxúria.

Insinua que uma nova paixão, agora por Políxena, o cega e deixa indiferente perante a emergência das necessidades dos compatriotas. Note-se o criticismo patente na colocação do advérbio temporal *iam* em início de verso, bem como os vocábulos – substantivo e adjectivo – que introduzem os restantes versos, *amoris* e *solus*.

Quase nos atrevemos a afirmar que os três termos sintetizam a mensagem de Pirro: a ideia de que o poder da volúpia se sobrepõe, mais uma vez, ao dever e à lealdade⁷⁴⁹. Ou seja, Pirro sugere que a luxúria egoísta de Agamémnon é, reiteradas vezes, causadora de desgraça, e que o seu pai vai novamente ser vítima desse comportamento, se as núpcias com Políxena não se concretizarem.

Em boa verdade, o *agôn* entre as duas personagens, que inicialmente parecia um debate entre a *bona bens* de Agamémnon e o *furor* de Pirro agudiza-se e a sua moralidade esvai-se quando a firmeza do chefe dos Aqueus cede à arrogância do oponente⁷⁵⁰. E sobretudo quando Agamémnon transfere a responsabilidade da decisão para Calcas, representante da *anankê* trágica (349-352). O adivinho não só confirma a necessidade do sacrifício às mãos de Pirro, como anuncia que os *fata* exigem uma outra morte: a de Astíanax, um sangue mais nobre que o de Políxena⁷⁵¹.

Mais uma vez é o motivo do crime, neste caso o de um duplo *nefas*⁷⁵², que catalisa o desenvolvimento do enredo dramático. Os Gregos viam em Políxena, e sobretudo em Astíanax, a semente da prole troiana, o reerguer de uma nação destruída. Nesse sentido, interessava ao vencedor, refugiado no argumento da *mora maris*⁷⁵³, eliminar os vestígios de sangue real remanescente, símbolo de uma ameaça iminente.

⁷⁴⁸ Oliveira (1999) 60: «Assim, apesar de jovem, Pirro, violento nas palavras e nos actos, soberbo e intemperante, não deixa adivinhar uma governação louvável, pese embora o seu grande desejo de honrar a memória do pai.» Vide opinião de Herrmann (1924^b) 405: «sa piété filiale n'est que vanité [...]».

⁷⁴⁹ A vontade em guardar todos os espólios para si remete para o episódio com Briseida, cativa que Agamémnon roubara a Aquiles. Quando os Gregos tomaram e pilharam a cidade de Lirnesso, a filha de Briseu, sacerdote de Apolo, tornou-se serva de Aquiles. No entanto, Agamémnon obrigou-o a ceder-lhe a sua cativa, facto que levou o filho de Tétis a negar-se ao combate. À morte de Patróclo, o herói retomou a luta ao lado de Agamémnon, que então lhe devolveu a filha do sacerdote.

⁷⁵⁰ A partir do verso 338, o debate construtivo dá lugar a invectivas de carácter pessoal de parte a parte, e Agamémnon “entra no jogo”: fraqueja e cai na maledicência, proferindo ofensas a Pirro e sobretudo ao seu pai.

⁷⁵¹ Vide *Tro.* 368s.: *quem fata quaerunt, turre de summa cadat/ Priami nepos Hectoreus et letum oppetat*. Atente-se nos contornos rudes e violentos do sacrifício, e designadamente o elemento topográfico da torre, que teremos oportunidade de analisar mais adiante.

⁷⁵² Vide Dupont (1995) 178.

⁷⁵³ Sobre a *mora maris* como mecanismo fundamental do drama, vide Balula (2015).

Consideramos que deste *agôn* sai desprestigiada a imagem de Agamémnon como “pastor de povos”, o paradigma do herói épico. Séneca pinta o seu retrato com tons predominantemente sombrios: adúltero e assassino da própria filha, é igualmente um chefe inábil e passivo, incapaz de fazer valer a sua vontade na protecção dos vencidos ou mesmo de impedir a tiragem à sorte das cativas como prémios de guerra. Destaca-se pela negativa, e sobretudo pela falta de firmeza e fraqueza de carácter.

Veja-se como no drama homónimo que Séneca lhe consagra⁷⁵⁴ Agamémnon também não domina a acção, e a sua actuação surpreende pela falta de relevo e curta actuação. Numa peça composta por 1013 versos, a aparição do herói dá-se apenas no verso 782. A este propósito observa ainda Tarrant que *Agamemnon* carece, do ponto de vista da sua organização estrutural, de um elemento de unidade congregador. No seu entender, não existe uma personagem que efectivamente se imponha expressivamente na obra⁷⁵⁵.

O eixo central da obra, e em torno do qual giram os restantes acontecimentos e figuras, parece-nos indiscutível: trata-se do reconhecimento do *nefas* – a morte de Agamémnon às mãos de Clitemnestra –, de onde decorre a reflexão filosófica sobre culpa e destino. Contribui para o aprofundamento da poética da peça três motivos: a desordem, a natureza cíclica dos acontecimentos e a fragmentação, que se evidenciam, respectivamente, pelas imagens de “mistura”, “retorno” e “ruptura”⁷⁵⁶.

Concentremo-nos, pois, no comportamento da filha de Leda e Tíndaro, personagem malquista da cultura grega e do imaginário mitológico⁷⁵⁷ e que encarna o *affectus*.

Até agora apresentámos essencialmente circunstâncias em que as personagens recorreram à linguagem do fogo para nomear o tumulto interior e a excitação que advêm da paixão amorosa, dos *incêndios do coração*. No entanto, outro dos seus usos visa

⁷⁵⁴ Quanto às fontes, ainda que se queira ver o *Agamemnon* de Ésquilo como fonte primária, o tratamento das personagens, estrutura e temas é muito diverso, e até os momentos coincidentes (relato da tempestade pelo mensageiro; a profecia de Cassandra da sua morte e de Agamémnon) sofrem uma abordagem diferente. Tarrant (1976) 11 defende que apesar da base temática ser a mesma, não há provas evidentes de que Séneca dependa de Ésquilo, ou que tivesse tido acesso directo à sua obra. Sobre as fontes, *uide* Luque Moreno (1979) I, 144-5.

⁷⁵⁵ Cf. Tarrant (1976) 3ss. Ainda assim, defende o autor que, apesar de as atitudes das personagens aparentarem falta de conexão, numa perspectiva mais ampla, é possível identificar uma estrutura bipartida: os actos I e II focam o assassinio do chefe dos Aqueus do ponto de vista familiar, e exploram temas tipicamente esquilianos como o crime perpetrado ou o risco das posições de poder; uma segunda parte, a partir do coro de Troianas, diz respeito à consumação do crime, destacando-se motivos euripídanos como a equiparação vencedor-vencido ou as frivolidades do poder.

⁷⁵⁶ Cf. Tola (2009) 2-3.

⁷⁵⁷ Sobre o papel desta personagem *uide* Croisille (1964^b) e Rodrigues (2010).

expressir a violência destrutiva da cólera⁷⁵⁸, como sucede na seguinte intervenção de Clitemnestra (131-8):

*Maiora cruciant quam ut moras possim pati;
flammae medullas et cor exurunt meum;
mixtus dolori subdidit stimulos timor;
inuidia pulsat pectus; hinc animum iugo
premit cupido turpis et uinci uetat;
et inter istas mentis obsessae faces
fessus quidem et deiectus et pessumdatum
pudor rebellat.*⁷⁵⁹

Este passo integra-se no encontro entre a personagem e a *nutrix*, que inicia o II Acto da peça (108-225)⁷⁶⁰. O diálogo entre ambas permite-nos conhecer o estado de alma da amante de Egisto: o seu discurso revela simultaneamente mágoa e revolta. O sacrifício da filha Ifigénia, em Áulide⁷⁶¹, as ausências e a infidelidade do marido⁷⁶² desencadeiam *dolor* e *furor*, que a levam a planear o assassinato do marido no seu regresso a casa.

As chamas (*flammae; faces*) que consomem Clitemnestra não são as da paixão, como aquelas que vimos em Fedra, mas as da cólera⁷⁶³. No entanto, a ira não é o único sentimento que o excerto patenteia. Na verdade, os sentimentos da rainha são confusos e mesclam-se: desde a cólera ardente, o desejo de vingança, passando pelo *dolor* de

⁷⁵⁸ Na prosa também é frequente a metáfora da cólera como fogo: *Ira* 1.2.3, 2.6.4, 2.19.5, 3.34.1; *Const.* 3.1; *Apoc.* 6.2; *Cl.* 1.5.4; 1.11.1; *Ben.* 4.37.3; *Ep.* 18.15, 47.20, 76.23, 123.5.

⁷⁵⁹ 'Demasiado grandes são os meus tormentos para que eu possa suportar delongas/: um fogo me consome as entranhas e o coração;/à mistura com o meu ressentimento, me oprime o medo./ Os ciúmes agitam-me o peito./ E uma vergonhosa paixão oprime com o seu jugo a minha alma e não se deixa vencer.../e, no meio dessas chamas que invadem o meu espírito,/ já cansado, derrotado e abatido, o meu pudor revolta-se.' Tradução nossa.

⁷⁶⁰ Momento que ocorre na sequência das reflexões do párodo sobre a instabilidade e os riscos inerentes ao poder, entoado por um primeiro coro de mulheres (57-107), e do prólogo entoado pelo espectro de Tiestes, que regressa dos Infernos para incitar Egisto, seu filho, a cumprir a vingança prometida pelo oráculo (1-56).

⁷⁶¹ Cf. *Ag.* 164-173. Sobre o sacrifício de Ifigénia, *uide* Rodrigues (2010) 394 e Bonnechere (1994) sobre o sacrifício humano na Grécia Antiga.

⁷⁶² Criseida, Briseida e Cassandra, que agora traz consigo no regresso a casa (*Ag.* 174-191).

⁷⁶³ Cf. *Med.* 409s. Noutro sentido, *uide*, e.g., *Her. f.* 944- 949: já depois do assassinio de Lico, dá-se um eclipse solar, uma alteração da ordem natural que prenuncia os crimes que Hércules iria cometer. Tomado pela loucura (*insania*), mata a mulher e os filhos. Numa espécie de alucinação, o herói vê nos céus Leão, a constelação e logo recorda o seu primeiro trabalho, a captura do Leão de Nemeia. Aquela brilha (*refulget*) e ferve (*feruet*) nos céus, ameaçadora e cuspidando fogo, prepara-se para o ataque criminoso. Podemos considerar que a imagética do fogo é convencional no retrato da cólera, mas fortalece, neste contexto, a associação poética e simbólica do fogo com a loucura.

mulher abandonada e traída, ou o *timor* por receio de ser castigada pelo marido, à *inuidia*, ciúmes que sente, apesar de tudo, pela extra-conjugalidade do Atrida.

Na presença da Ama, que tenta apaziguá-la e dissuadi-la dos seus intentos, a rainha de Argos debate-se interiormente: por um lado deseja profundamente castigar o marido que continuamente a fez sofrer⁷⁶⁴, calando o seu crime – a relação com Egisto⁷⁶⁵; por outro, demonstra a consciência da gravidade da sua escolha e das suas consequências.

Clitemnestra confessa a sua conduta amoral irreversível, visto que os valores que defendia, entretanto os perdeu: *periere mores ius decus pietas fides –/ et qui redire cum perit nescit pudor* (112-113). Dos versos transcritos, salientamos a expressividade do assíndeto e da enumeração acumulativa, recursos que enfatizam a culpa que a consome e a vergonha pelo crime que irá cometer.

Mais uma vez assistimos ao duelo *affectus-ratio*, esta última personificada na figura da Ama, que amiúde desempenha essa função orientativa. Aconselha a rainha a acalmar-se, a dar tempo ao tempo – note-se a importância atribuída pelos estóicos à *temperantia*, à moderação, ao tempo para ponderar. É crucial resistir à impulsividade, à fome voraz das chamas do *affectus* que toldam a clareza do raciocínio e dos pensamentos e, subsequentemente, a competência para tomar decisões racionalmente válidas.

De facto, quando a alma da rainha parece mais sossegada com as palavras da *nutrix* e prestes a ceder aos seus conselhos, eis que surge o filho de Tiestes, também ele uma “vítima” da irracionalidade, do *furor*, mas tão vilão como Clitemnestra.

E novamente a metáfora do fogo a acentuar o ódio que Egisto deseja provocar no coração da amante: *Aegisthe, quid me rursus in praeceps agis/ iramque flammis iam residentem incitas?* (260-1)

Depreende-se destes versos que Clitemnestra se apercebe claramente das intenções do amante, mas está agora mais convencida de que deve perdoar as faltas do marido, porque também ela precisa do seu perdão. Egisto, porém, como sabemos, acaba por superar o bom-senso e a sensatez da *nutrix*, que não consegue evitar a catástrofe, de que temos conhecimento pela boca de Cassandra, no final do drama.

⁷⁶⁴ Vide Ag. 109: *clausa iam melior uia est.*

⁷⁶⁵ Cf. Ag. 114s.: *da frena et omnem prona nequitiam incita; / per scelera semper sceleribus tutum est iter.*

Em outra peça emblemática do *corpus*, *Medea*, o conflito trágico nasce do embate entre dois comportamentos ilustrativos das consequências do descontrolo da paixão: a infidelidade de Jasão, por um lado⁷⁶⁶ e os ciúmes de Medeia, por outro⁷⁶⁷.

O tratamento da Medeia senequiana é inovador na medida em que o poeta-filósofo eleva a sua natureza irracional ao seu expoente máximo, apresentando-a como maga ou bruxa, o que confere especial realce à ligação à magia e ao oculto⁷⁶⁸.

Defende Luque Moreno que esta Medeia é uma das personagens mais bem conseguidas da galeria de personagens do Cordubense. Na verdade, Jasão deixa de ser o agente e o móbil da desgraça em que a princesa da Cólquida cai – ele é vítima do seu delírio, de um *furor* que resulta em loucura agressiva e destruição⁷⁶⁹.

É neste sentido que encontramos novamente a metáfora do fogo: destina-se a acentuar a ira de Medeia, personagem que consubstancia a negação do *exemplum* e da *constantia* estóica⁷⁷⁰. Enquanto em Eurípides temos uma Medeia decidida desde o início a vingar-se de Jasão e de Creúsa⁷⁷¹, sua nova esposa, no drama senequiano a caracterização de Medeia é mais complexa⁷⁷². Aqui, A heroína debate-se violentamente entre o amor e ódio por Jasão, e a consumação da sua crueldade acontece de modo progressivo.

No prólogo que a própria profere, invoca o auxílio divino, dos céus e dos Infernos, para levar a cabo a vingança, e parece determinada em seguir pela via do crime (1-55). No entanto, o himeneu entoado pelo coro – a celebrar os amores entre Jasão e a filha de Creonte – perturba-a profundamente.

⁷⁶⁶ No final do 1.º estésimo o Coro suplica aos deuses que poupem Jasão, visto que ele apenas cumpriu ordens (a mando de Pélias) e a sua ousadia já os restantes Argonautas a pagaram (cf. 668s.).

⁷⁶⁷ Sobre estas duas personagens senequianas, *vide* Maurach (1966).

⁷⁶⁸ Note-se que, apesar de Séneca se ter inspirado no drama homónimo de Eurípides, existem significativas alterações de enredo e de estrutura. Note-se que o dramaturgo latino suprimiu a cena da visita do rei Egeu a Corinto, substituindo-a pela extensa cena dos feitiços de Medeia (740-848). Sobre esta maior importância concedida ao elemento mágico, cf. Browne (1952).

⁷⁶⁹ Luque Moreno (1979) I, 282-3. Encontramos aqui a mesma loucura agressiva do *Hercules Furens*. Henry & Walker (1967) 175 notam que o carácter da Medeia senequiana não se desenvolve em relação com as demais personagens, como ocorre no drama grego. Esta é em Séneca «isolated, self centered, brooding, given to proclaiming rather than plotting.» Os autores destacam ainda (1967) 176-7 a fragmentação da sua identidade, numa problematização existencialista, como uma das suas características fundamentais.

⁷⁷⁰ Luque Moreno (1979) I, 282.

⁷⁷¹ Veja-se o interessante texto de Abreu (1991) sobre os contributos da Psicologia na análise desta figura mitológica.

⁷⁷² Para um breve estudo comparativo entre as Medeias euripídiana e senequiana, *vide* Blitzen (1976). Também Pociña (2001) compara o comportamento de ambas: conclui que no drama grego os fios condutores da personagem são a injustiça, o ultraje, a vulnerabilidade, a cólera e a vingança, enquanto em Séneca a paixão arrebatadora por Jasão ainda parece ser o grande móbil e justificação para as suas terríveis acções.

Este paródo é de grande eficácia dramática, pois ao ocorrer na sequência do monólogo desesperado e enfurecido de Medeia intensifica a tensão latente. Isto porque o colectivo de coríntios se revela absolutamente hostil a Medeia, e partidário de Jasão (56-115).

Nessa altura, Medeia lamenta-se da sua situação, e indecisa entre o desejo de vingança e de que Jasão volte para ela, culpabiliza Creonte e o seu abuso de poder. Aventa a hipótese de o castigar: pensa fazê-lo pelas *flammis*, reduzindo a cinzas a sua casa – *alto cinere cumulabo domum* (147).

Entretanto entra em diálogo com Creonte – que a pretende expulsar o quanto antes do seu reino⁷⁷³ e remetê-la ao exílio – e consegue a dilação de mais um dia, sob o pretexto de ter mais tempo para se despedir dos filhos. É neste momento que se apercebe de que as crianças são o ponto fraco de Jasão⁷⁷⁴, decidindo torná-las instrumentos da sua ira e vingança⁷⁷⁵.

A metáfora do fogo – como manifestação visível das paixões e possessão dos *affectus* – serve igualmente para descrever a corporalidade humanas, designadamente o aspecto do semblante acometido pela ira: note-se a expressividade de *facies flammata* (387). Em expressivo símile a *nutrix* confirma a conduta selvática da *domina*, agora decidida a avançar com a vingança: Medeia é comparada a uma Ménade mergulhada num frenesim histérico e demente, entre gritos, choros e risos, comportamento denotador do absoluto descontrolo emocional e do paroxismo do *furor*⁷⁷⁶.

Abandonada e traiçoada, falta-lhe a energia positiva da *uoluntas* estoica para travar o erro e o crime, indispensável à superação da impulsividade típica do *proficiens*. Portanto, resta-lhe apenas a cegueira ardente da irracionalidade – nas palavras do coro, e

⁷⁷³ Creonte quer Medeia fora do seu reino, e os seus sentimentos são de profunda desolação (207-9): ... *clade miseranda obrupta,/ expulsa supplex sola deserta, undique/ afflicta*. ‘...esmagada por uma calamidade/ deplorável, exilada, duplicante, sozinha, abandonada,/ atormentada de todos os lados [...]’. A enumeração cumulativa e assindética de adjectivos que Medeia emprega no seu discurso reforça o estado anímico da princesa.

⁷⁷⁴ Em relação ao drama euripídico, existem, de facto, diferenças no tratamento da relação entre Jasão e os filhos. Séneca faz questão de sublinhar o forte afecto que une o Argonauta às crianças (547-9): *haec causa uitae est, hoc perusti pectoris/ curis leuamen. spiritu citius queam/ carere, membris, luce*. ‘Esta é a minha razão de viver, este é o consolo de um/ coração consumido de aflições. Mais rapidamente poderia/ ficar sem ar, sem membros, sem luz.’ O intensificar da afeição paterna visa sobressair ainda mais a crueldade de Medeia.

⁷⁷⁵ Vide *Med.* 507: *Abdico, abiuro, abnuo*. Medeiros (1991) 51 observa: «O grito é fundo de mais, sublinhado de mais, para se definir como uma explosão emocional, *contra natura*. À beira do exílio, à beira do abandono, Medeia renega efectivamente a conspurcação da sua inocência, o sacrifício de Colcos e da sua felicidade, o cortejo dos crimes subsequentes: um pai traído, um irmão despedaçado, um velho rei defeito em postas... Os filhos são o testemunho dessa conspurcação, desse sacrifício criminoso e inútil: um testemunho que tem de ser abolido, rasguem-se embora, uma a uma, as fibras da sua alma.»

⁷⁷⁶ *Med.* 389: *omnis specimen affectus capit*.

em jeito de *sententia*, *caecus est ignis stimulatus ira* (591)⁷⁷⁷. A loucura deste *fogo* leva os *irati* a serem indómitos, corajosos, descontrolados e a não recearem sequer a morte; impele-os a ânsia pelo combate e confronto com as espadas (592-4).

A terceira ode coral do drama (579-669) é particularmente significativa, pois canta a violência do ódio⁷⁷⁸ da mulher desprezada (579-582):

*Nulla uis flammae tumidiue uenti
tanta, nec teli metuenda torti,
quanta cum coniunx uiduata taedis
ardet et odit;*⁷⁷⁹

Medeia é caracterizada por meio de comparações com vários elementos; entre elas, encontramos a correlação entre o ódio e o imaginário do fogo (*flammae*; *taedis*; *ardet*), que colabora na caracterização e intensifica o *páthos* dramático.

A *uis* odiosa de Medeia não só se identifica com as forças da natureza como as supera na sua magnanimidade e violência. O ódio e o desejo de vingança – e não esqueçamos o *dolor*, a mágoa de amar incondicionalmente e de ser trocada – da filha de Eetes são bem mais violentos do que fogos incontrolláveis, fortes ventos, ou até do que as correntes dos grandes rios⁷⁸⁰. Há, assim, uma identificação entre a agilidade furiosa da natureza e a agressividade de Medeia: ambos comungam da mesma impetuosidade.

Dos múltiplos empregos da ideia de fogo como elemento causador de destruição provocada pelos *affectus*⁷⁸¹, destacamos um que adquire especial relevo no contexto mitológico em que se insere: a fome e sede que queimam o espectro de Tântalo⁷⁸² em *Thyestes*.

⁷⁷⁷ ‘É cego o fogo atizado pela ira.’

⁷⁷⁸ Veja-se outros momentos em que a metáfora do fogo surge aplicada à expressão do ódio: e.g. *Thy.* 253; *Her. O.* 276, 310, 311, 351, 358.

⁷⁷⁹ ‘Nem a violência da chama nem a do vento intumescido/ nem a do dardo lançado ameaçadoramente é tão grande/ como quando uma esposa desaposada dos fachos/ nupciais se inflama e manifesta ódio.’

⁷⁸⁰ Cf. *Med.* 584-59, e as referências ao Histro (curso inferior do rio Danúbio) e Ródano. *Vide* igualmente *Med.* 207-217: a princesa, apesar de exilada, traída e abandonada, relembra a nobre linhagem que herdou, o *clarum genus* do pai e do avô Sol. A fim de demonstrar o poder territorial paterno, remete para os domínios do rei da Cólquida, referindo a toponímica dos rios que delimitam a sua área de actuação (Fásis, rio da Cólquida; o Ponto *cítico*; Termodonte), e que se estende até ao solo das Amazonas (*Hoc omne noster genitor imperio regnit*, 217).

⁷⁸¹ Cf. outras acepções do fogo como *affectus*: a dor (*Phoen.* 352, *Med.* 672, *Ag.* 665, *Her. O.* 1361-1363 (a dor queima mais Hércules do que o calor), 1792; como *ambição*: *Her. O.* 620; a impaciência: *Her. O.* 435.

⁷⁸² Tântalo e Pélops são os fundadores de uma família criminosa – os Tantálidas, Pelópidas ou Atridas – cujas sucessivas gerações se ligam por uma maldição antiga e eterna que se faz representar por um denominador comum: o motivo do delito endógeno, do *scelus* praticado na consanguinidade e repetido no

Este drama considerado amiúde um dos melhores do autor é, no entender de Soares, o exemplo do «teatro privilegiado da tragédia familiar»⁷⁸³. Nele amplamente se realiza e culmina o paradigma pela negativada maldição eterna que pesa sobre a família dos Pelópidas, e contamina os laços que unem os seus elementos⁷⁸⁴.

Quanto à sua especificidade, o prólogo de *Thyestes* (1-121) é o único do *corpus* trágico sob a forma de diálogo proferido por duas figuras, Tântalo e uma Fúria infernal.

Do ponto de vista dramático, configura-se como o primeiro sinal de que a ordem natural das coisas não será observada. A Fúria vem instigar no pai de Pélops – figura que corporiza a ancestralidade do crime da casa dos Pelópidas – o ódio⁷⁸⁵, e instigá-lo a inspirar o instinto criminoso no já ímpio palácio de Micenas.

Esta personagem infernal quer ver instalada a pior e a mais destrutiva das paixões, o *caecus furor* designadamente entre os irmãos Tiestes e Atreu. A metáfora da cegueira das paixões é recorrente no drama senequiano⁷⁸⁶ e indicia a incapacidade de observância das causas racionais visíveis, no âmbito do quadro filosófico estóico⁷⁸⁷.

âmbito de uma mesma estirpe segundo esquemas comportamentais constantes. Atreu e Tiestes, irmãos inimigos, eram descendentes de Tântalo, filho de Zeus e da ninfa Pluto, que reinava na Frígia ou na Lídia, e se casara com Dione, filha de Oceano e Tétis (ou de Crono e Geia). Nasceram deste casamento dois filhos, Níobe e Pélops. Tântalo, filho dos pais dos deuses, desejoso de pôr à prova a presciência das divindades, ousou servir durante um banquete o próprio filho Pélops como manjar, para ver se viam que se tratava de carne humana. Estes apercebem-se imediatamente do sacrilégio criminoso, e todos se detêm, não tocando na comida, à excepção de Deméter que, obnubilada pelo apetite, devora uma espádua de Pélops. Os deuses horrorizados apressam-se a devolver o filho de Tântalo à vida, reconstituindo-lhe o corpo e substituindo-lhe a espádua ausente por uma de marfim, que viria a tornar-se objecto de culto e de veneração na Grécia. Mais tarde, pai e filho são expulsos da Frígia por Ilo, rei de Tróia, e refugiam-se no Peloponeso. No entanto, o crime de Tântalo não fica impune e os deuses castigam-no, infligindo-lhe uma pena severa e horrenda. Tântalo estaria condenado a suportar nos Infernos uma sede e fome eternas, rodeado por água e frutos que fogem constantemente de si, quando tenta alcançá-los. Segundo outra versão do mito, Tântalo teria oferecido, por *pietas*, aos deuses o seu filho, a fim de obter a solução para os graves problemas dos homens. No entanto, o rei da Frígia teria usado Pélops para que, dos céus, trouxesse o néctar e a ambrósia divina para os oferecer ao seu povo. Conta ainda a tradição que o filho Pélops, tendo assistido às conversas entre os deuses, terá aprendido segredos que depois revelou aos homens. Também Pélops, seguindo as pisadas do pai, comete um delito de engano e traição. Pélops desejava a mão da bela princesa Hipodamia, filha de Enómao, rei de Pisa, que não a queria dar em casamento a ninguém. Aos pretendentes da filha desafiava-os para uma corrida de cavalos, aos quais ganhava sempre. Aos derrotados, mandava-os matar, dependurando-lhes as cabeças às portas do palácio como aviso para futuros pretendentes. Sabendo de tudo isto, Pélops suborna um cocheiro, Mítilo, que trata de sabotar o carro de Enómao, provocando assim a morte do rei, sagrando-se o filho de Tântalo vencedor e, por isso, habilitado a casar com Hipodamia. Contudo, Pélops atraiçoa Mítilo, pagando-lhe com a morte, lançando-o ao mar. Contudo, antes de morrer, o cocheiro tem ainda tempo para lançar uma maldição eterna sobre a família, uma maldição que perseguiu gerações. Pélops e Hipodamia estabeleceram-se no Peloponeso e, mais tarde, dois dos seus filhos, Atreu e Tiestes, são chamados, por força de um oráculo, a reinar em Micenas, depois da morte de Euristeu.

⁷⁸³ Soares (2003) 113.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, 121.

⁷⁸⁵ *Thy.* 23s.: *Perge, detestabilis/ umbra, et penates impios furiis age.* ‘Caminha, espectro/ odioso, desencadeia as fúrias sobre estes ímpios penates!’ Para este drama, seguimos a tradução de Segurado e Campos (1996).

⁷⁸⁶ Cf. *Her. f.* 991 (*caecus furor*), 1096 (*error caecus*); *Med.* 591 (o *caecus ignis* do amor); *Oed.* 590 (*caecus furor*); *Ag.* 118 (*amore caeco*), 145 (*caeca temeritas*). Esta metáfora (e personificação) indicia a

Inicialmente o fantasma de Tântalo ensaia resistir aos avanços da Fúria, mas a dado momento a (pouca) determinação desvanece-se por completo. Excitada a fome que lhe corrói o fundo das entranhas (*quid famem infixam intimis/ agitas medullis* – 97-98), e “ardendo” de sede o coração (*flagrat incensum siti/ cor* – 98-99), Tântalo sente-se subjogado e cede. *Sequor* (100) – afirma ele.

Salientamos a hábil construção destes versos e a proliferação de vocábulos relacionados com a área lexical de fogo – *flagrat* (98); *incensum* (98); *perustis* (99); *flamma* (99); *micat* (99) – e que colaboram na metaforização da paixão que inflama o espírito do pai de Pélops. A Fúria consegue dominar o fantasma ao incitar mais a fome e sede que o queimam⁷⁸⁸, representativas também elas do apetite pelo mal, a que este não consegue fugir.

Concordamos com Tarrant quando afirma que este conflito de vontades não é mais do que a simbólica antecipação de outra luta: aquela que se trava entre os irmãos desavindos, Atreu e Tiestes⁷⁸⁹.

Se por um lado Tântalo prefigura a fútil resistência de Tiestes que, à semelhança do avô, tentará fazer frente ao poder do mal e das paixões, mas no final acaba derrotado pelo seu próprio apetite; por outro, a figura da Fúria encontra eco na de Atreu, tanto pelo seu ávido desejo pelo crime, como pela vitalidade e ferocidade do seu discurso. Assim, e na esteira da lição de Tarrant, Tântalo e a Fúria podem resumir-se como “metáforas dramatizadas”, personificações das paixões herdadas que conduzem os irmãos Atreu e Tiestes⁷⁹⁰.

O espectro de Tântalo e a Fúria são elementos que representam a irracionalidade da mente humana, e neste particular a de Atreu. Enquanto o fantasma, ao personificar os antecedentes criminosos da família, é o miasma «que infecta tudo quanto a sua presença toca, é a ancestralidade do crime a que só um violento esforço da vontade conseguiria escapar»⁷⁹¹, a Fúria, por outro, encarna a paixão avassaladora e o vício que forçam o Tântalo a prosseguir por um caminho que timidamente ainda tentou evitar.

incapacidade de observação e observância das causas racionais visíveis, nomeadamente no que diz respeito à filosofia estoica. Cf. Armisen-Marchetti (1989) 176.

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ Cf. *Thy.* 171ss.

⁷⁸⁹ Tarrant (1976) 85.

⁷⁹⁰ *Ibid.*

⁷⁹¹ Segurado e Campos (1996) 42.

3.3.2. Morte e ruína pelo fogo: a devastação de paisagens naturais e humanas

De entre a multiplicidade de valores a que o fogo se presta na tradição filosófico-literária, destacamos uma outra significação promovida pela dramaturgia senequiana, e que consideramos especialmente expressiva na sua estética trágica: a paisagem da devastação causada pela acção do fogo, reflexo de ruína interior e moral. Trata-se de uma acepção que não deixa, porém, de se relacionar com a noção de fogo como *affectus* avassalador. Aliás, subjaz a ambos os sentidos a conotação negativa, de destruição irremediável, da natureza e do homem.

Em *Troades*, a abertura da peça cabe a Hécuba, a rainha de Tróia, que profere um longo lamento, pessimista e de derrota. No prólogo (1-66), a viúva de Príamo, chora e recorda, em jeito de sinopse, a queda de um império⁷⁹². Após dez anos⁷⁹³ de guerra e de sofrimentos, finalmente os Aqueus alcançaram o seu objectivo: vencer os Troianos.

A nota dominante do discurso de Hécuba configura a estética do drama: representante de uma Tróia outrora grandiosa, a rainha carrega consigo o peso do *dolor* de um povo vencido⁷⁹⁴. Do ponto de vista dramático, Hécuba funciona como uma personagem-símbolo: ela é – e concordamos com Giancotti – a personificação da cidade destruída⁷⁹⁵.

Auto-identifica-se com a cidade numa relação de interdependência, como se as duas fossem uma só: *me uideat et te, Troia* (4). Além desta expressiva simbiose

⁷⁹² Vide Fantham (1982) 205: «The fall of Troy was the paradigm for both Greeks and Romans of the ruin of a great empire and the unforeseeable caprices of fate.»

⁷⁹³ Sobre a imagem do tempo, Seisdedos Hernández (1983) 403 destaca a convencionalidade do número dez em *Troades*.

⁷⁹⁴ Em *Tro.* 106, Hécuba invoca a dor a mostrar todas as suas forças: *Nunc, nunc uires exprome, dolor*. Note-se a concisão do verso enriquecida poeticamente pelo uso da repetição anafórica do advérbio temporal, que exprime a ânsia da velha rainha, e da apóstrofe à dor, em posição final.

⁷⁹⁵ Giancotti (1953) 109. Motto & Clark (1984) 275 observam que «Like Brecht's Mother Courage, she occupies the most prominent post among a legion of the tormented because she stands as the symbol of Trojan authority, one who, as the Queen, has lost virtually *all* of her innumerable children (as well as her husband, her citizens, and her city) in the war.[...] From the outset, Hecuba is the drama's most intensely pathetic creature. Like a frame-figure or umbrella, she is present at play's beginning and end (lines 1-164; 861-1179).» Para reforçar a ideia da grandeza majestosa da sua pátria, a rainha evoca, por meio de perífrases, recheadas de referências toponímicas, os três maiores e mais distantes povos aliados – pelos Cítios, Reso da Trácia; Mémnon, rei da Etiópia; e as Amazonas – que vieram ao auxílio dos Troianos no combate contra os Aqueus. Note-se as referências aos seus locais de origem, respectivamente, ao rio Tánais; ao golfo entre a Árabia Saudita e a Pérsia; e a região do Ponto (*Tro.* 8-13), que expressam o gosto particular de Séneca pela toponímia trágica. Esta “necessidade” de afirmação naturalista toponímica patente na tragediografia latina exprime também a realidade do período em que Séneca viveu. Encontrando-se o império romano a atravessar uma era de grande florescimento, viajava-se bastante em lazer, negócios e no cumprimento de tarefas públicas. Assim, observa Cattin (1963^a) 686 que a proliferação de toponímia, além de estratégia retórico-poética, reflecte essa realidade: a actualidade de um império que atingia o limite da sua extensão preocupando-se em salvaguardar as suas conquistas.

emocional, Sêneca faz questão de evocar um motivo poético que lhe é caro, e recorrente na sua obra trágica, o *tópos* da instabilidade dos poderosos que, colocados em posições elevadas, se encontram mais expostos às viragens e vergastadas da Fortuna: *non umquam tulit/ documenta fors maiora, quam fragili loco/ starent superbi* (4-6)⁷⁹⁶. Nesse sentido, a rainha assume-se como claro exemplo do infortúnio que se abate sobre as figuras que detêm o poder.

Sêneca aproveita, portanto, a exploração do *dolor* para fazer de Hécuba um *exemplum* negativo, por isso lhe confere tanto destaque. Para isso, detém-se no aprofundamento do desolamento e degradação interiores da velha mulher, apresentando-a como uma personagem refém das emoções. A verdade é que se move, ao longo de toda a peça, cativa, não tanto dos vencedores, mas do passado. Hécuba está absoluta e exclusivamente centrada na dor, e cegam-na a angústia e o saudosismo (6-7).

O ambiente descrito é, do ponto de vista visual, muito forte. A rainha vive o pior dos pesadelos em tempo real: apesar de a guerra ter já terminado, vive-se em terror, e o ar que se respira é de destruição, morte e desesperança.

A propósito da predominância do léxico do fogo atente-se nos seguintes versos (15-21):

*En alta muri decora congesti iacent
tectis **adusti**; regiam **flammae** ambiunt
omnisque late **fumat** Assaraci domus.
non prohibet avidas **flamma** uictori manus:
diripitur **ardens** Troia, nec caelum patet
undante fumo: nube ceu densa obsitus
ater **fauilla** squalet Iliaca dies.⁷⁹⁷*

A descrição revela uma atmosfera em que as *flammae*, o *undante fumo* e a *fauilla* dominam a cena. O poeta-filósofo quis que, desde o início da peça, um dos elementos caracterizadores por excelência fosse o fogo⁷⁹⁸, na sua correlação com a

⁷⁹⁶ ‘Jamais a Fortuna apresentou/ provas maiores de quão frágil é a posição/ em que se equilibram os soberbos.’

⁷⁹⁷ ‘Eis que as muralhas, altos ornamentos, jazem amontoadas/ sobre os telhados queimados; as chamas cercam o palácio do rei/ e numa grande extensão a casa inteira de Assáraco fuma. Mas o fogo não afasta as mãos ávidas do vencedor:/ Tróia é saqueada mesmo enquanto arde, nem o céu se mostra por entre o fumo ondulante: a luz do dia, como que sufocada por/ uma nuvem espessa, escurece suja com as cinzas de Ílio.’ Negrito nosso.

⁷⁹⁸ A propósito da simbologia do elemento fogo na obra trágica de Sêneca, *vide* Segurado e Campos (1972^b) 165-247.

morte, a desgraça, e a ruína⁷⁹⁹. Fogo, porém, que nada tem que ver com o *pneuma* ou o fogo cíclico e regenerador da *conflagratio*, o qual, no âmbito da cosmologia estóica, estaria na origem de um novo ciclo de vida.

E as chamas continuam a devorar Tróia e o palácio real. Mesmo *ardens Troia*, o vencedor não se condói do vencido, e a cidade é violentamente pilhada. O céu é ofuscado pelo denso fumo que cobre a urbe, à semelhança de um filtro que não deixa passar a luz do astro-rei (*ater dies*), símbolo de vida e de esperança.

Metaforicamente, Hécuba transmite, no decorrer da sua descrição, a desolação e falta de fé no futuro, representada pela presença objectiva, e também figurada da *fauilla*, que envolve em negrume a cidade. Relembra, por um lado, a recente catástrofe e pressagiam, por outro, a impossibilidade de ressurreição do povo vencido.

As cinzas que contaminam a urbe antecipam mortes e males vindouros, e a escuridão simboliza o início de uma nova fase na vida dos vencidos⁸⁰⁰. Aqueles que sobreviveram à destruição de Tróia são agora reféns dos vencedores e de um aniquilamento que não tem os seus dias contados⁸⁰¹.

Assim, a natureza surge, desde o início do drama, não apenas como cenário, pano de fundo da acção, mas como participante activo: não só influencia os estados de alma das personagens como é igualmente espelho da sua interioridade.

A escuridão, o clima de terror e desolamento que enformam esta paisagem exterior, carregada de simbolismos e de presságios, são o reflexo de uma paisagem interior conturbada – a do espírito de Hécuba – e da iminência de um futuro aziago.

Ainda em *Troades*, note-se, mais à frente, o momento em que a rainha atribui a si própria a responsabilidade da queda de Tróia, retirando as culpas ao astucioso Ulisses, ao companheiro Diomedes e a Sínon. A ela se deve toda a desgraça, uma vez que foi dela que se gerou aquele fogo: *meus ignis iste est, facibus ardetis meis* (40). Hécuba refere-se ao sonho premonitório que tivera quando estava grávida de Páris: dava à luz uma tocha acesa que, após incendiar o palácio real, se alastrava a toda a cidade. O archote, símbolo de destruição, representa Páris, causador da guerra entre Aqueus e Troianos.

799 Cf. a similitude *mutatis mutandis* do ambiente de morte e destruição no prólogo de *Oedipus* (1-81), que teremos oportunidade de analisar mais adiante.

800 Cf. Tietze Larson (1994) 21: veja-se o facto de que a ênfase da própria descrição é colocada não na topografia, porque esta se encontra completamente arruinada, mas nos efeitos passageiros da escuridão e do fumo.

801 Balula (1994) 4: «O presente é uma sombra do passado que ameaça tornar-se real no futuro».

Atente-se na construção do verso iniciado por *meus* e rematado com *meis*, salientando a característica mais pungente da personalidade da viúva de Príamo: a obsessão com a *dor*, num constante auto-centramento, rasando quase o egocentrismo. Caracteriza-a a submersão no sofrimento, que lhe tolda os movimentos, e a torna numa figura quase passiva⁸⁰².

Também no 1.º estásimo Séneca coloca a poética da natureza ao serviço da intensificação do *páthos* dramático. O coro de Troianas mostra-se desconfiado com a aparição do espectro de Aquiles, e o seu canto é de absoluto pessimismo e descrença na vida além da morte, numa atitude totalmente niilista, a negar qualquer existência depois da morte⁸⁰³, ideia que o resto da peça parece não corroborar⁸⁰⁴.

As cativas expressam o seu desalento fazendo uso de três comparações em que os elementos da natureza assumem um papel poeticamente significativo. Afirmam que o tempo, isto é, a morte arrebatará com a velocidade de Pégaso tudo o que o sol contempla ao nascer e ao anoitecer e tudo o que o mar banha (382-5):

*Quicquid sol oriens, quicquid et occidens
nouit, caeruleis Oceanus fretis
quicquid bis ueniens et fugiens lauat,
aetas Pegaseo corripit gradu.*⁸⁰⁵

⁸⁰² Hécuba lamenta ainda o terrível assassinio de Príamo, a que a própria teve a infelicidade de assistir, cometido sacrilegamente junto aos altares pela mão de Pirro, o Eácida, filho de Aquiles. Chora ainda o facto de o seu esposo, numa Tróia em chamas, não ter direito à pira fúnebre e ao eterno descanso. Porém, e apesar de não ter tido direito a túmulo, a velha rainha considera que este é feliz – *Felix Priamus* (145) –, pois escapou à humilhação dos vencidos. Vide Cardoso (1994/1995) 154: «Estamos perante a nítida influência estóica, em que o desespero, que corresponde a um triunfo das paixões sobre a razão, acaba sendo vencido por esta [...]. É a atitude que se espera das pessoas sábias; é o comportamento preconizado pelo estoicismo para o qual os sentimentos apaixonados devem ser coibidos para não desencadear o desequilíbrio da ordem universal, acarretando consequências desastrosas». Na verdade, Príamo pôde descer às profundezas sem suportar o *iugum* helénico (cf. 144-6), como sucede com Hécuba e as cativas, que terão forçosamente de acatar as ordens dos vencedores. Encontramos aqui reflectido o tema estóico da *libera mors*, da morte como libertação de todos os males. A referência à “vitória em morte” de um Príamo “vencido em vida” representa a antecipação da glória que os troianos irão alcançar com a morte, nas figuras de Políxena e Astíanax. Cf. Balula (1994) 7. O fim do prólogo traria mais uma desgraça: o sorteio e distribuição das cativas pelos vencedores. De todas, Hécuba é a mais temida pelos Aqueus (cf. *Tro.* 56-62).

⁸⁰³ Diz o coro que, depois da morte, nada sobra de nós, nem alma, nem corpo, e que os Infernos e o Cérbero são fábulas, palavras sem sentido – *Post mortem nihil est ipsaque mors nihil* (397).

⁸⁰⁴ Veja-se a aparição do espectro de Aquiles, bem como o aparecimento do fantasma de Heitor em sonhos a Andrómaca, que podem ser fortes indicativos da crença no *post mortem*, ou mero expediente dramático.

⁸⁰⁵ ‘Tudo o que o Sol conhece ao nascer, tudo o que conhece/ ao declinar, tudo o que o Oceano lava com as suas/ ondas cerúleas, duas vezes avançando e fugindo,/ o tempo há-de arrebatar com o ritmo de Pégaso.’

Atente-se na repetição anafórica do pronome *quicquid* a sublinhar o desânimo e a falta de esperança que tomou estas mulheres como reféns. Para elas, a vida é um instante e nada escapa à morte, cuja rapidez comparam à velocidade do cavalo mágico e alado. Na verdade, esta fugacidade espelha-se igualmente no movimento célere das constelações, do sol e da lua (386-9), o que prova que a toda a hora a morte está no nosso encalce⁸⁰⁶.

É igualmente poética a acumulação de comparações, primeiro com o fumo que se desvanece após um fogo ardente – *ut calidis fumus ab ignibus/ uanescit, spatium per breue sordidus* (392s.) –, e depois com o vento que dissipa as nuvens outrora carregadas – *ut nubes, grauidas quas modo uidimus,/ arctoi Boreae dissipat impetus*(394s.).

Sêneca aproveita a expressividade da transitoriedade do mundo natural para destacar a fugacidade da vida humana: *sic hic, quo regimur, spiritus effluet* (396)⁸⁰⁷. Concorrem, portanto, estas comparações para reforçar o desânimo das mulheres vencidas.

No segundo estásimo, o coro questiona-se sobre os locais onde irá suportar o cativo: *Quae uocat sedes habitanda captas?* (814). A este propósito apresenta Sêneca um catálogo toponímico, constituído por uma série de interrogações encadeadas que incluem referências geográficas a cidades, ilhas ou regiões da Grécia. Cada topónimo é acompanhado do respectivo epíteto ou atributo mais marcante, e a enumeração termina com os votos das mulheres para que não sejam remetidas para as terras dos seus inimigos: Esparta, Argos, Micenas e Ítaca (851-860).

Esta intervenção vem sendo considerada uma amplificação dos versos 189-191 das *Troades* euripídanas, mas demonstra, acima de tudo, a vertente toponímica da natureza senequiana, traduzida num gosto pela evocação de nomes de regiões longínquas, próprio da época do autor.

Do ponto de vista do desenvolvimento dramático, o exercício de erudição serve para trazer de volta o tema do sorteio das cativas. Observa Cardoso (1997) 2 que a monotonia do catálogo funciona como recurso simbólico do «estado de espírito das troianas, prestes a partir, despojadas de tudo, estioladas, inermes e sem acção.» A autora brasileira acrescenta ainda que este momento desempenha o que Roland Caillois considera um dos principais papéis do coro: «personificar a inatividade, a impotência

⁸⁰⁶ Vide Owen (1968) 293: «The simplest conventional use of the stars, sky, day, or night, is as a periphrasis for such general words as “anyone”, “everyone”, “anywhere”, and “everywhere”. The form is regularly something of this sort: “Whoever sees the day”, or “whomever the sun sees”, etc».

⁸⁰⁷ Cf. Armisen-Marchetti (1989) 93.

em mudar o curso do mundo e a angústia decorrente simultaneamente da inacção e da percepção do espectáculo de um futuro que se constrói à sua revelia.» Em suma, a toponímia do desconhecido contribui para reforçar a intensidade do estado anímico de desolação destas mulheres⁸⁰⁸. Nesse sentido, defende Segal (1983) 175:

«The real action occurs in the spaceless and timeless realm of the emotional life. The vast geographical hyperboles serve to set off that inner world as a distinctive reality of its own. Seneca's originality, as Regenbogen has pointed out in a justly celebrated essay, lay not in the invention of new thematic material but in the vivid, imagistic depiction of this enclosed inner space of pathos, suffering, vehemence of feeling.»

Confrontadas com o desconhecimento dos seus destinos, mas antecipando já os sofrimentos que as esperam, tudo lhes parece melhor do que a vida – até a morte. O aniquilamento parece representar, para estas mulheres, o antídoto para a desgraça presente e vindoura⁸⁰⁹.

Como tivemos oportunidade de demonstrar pela selecção anterior, a linguagem do fogo serve de recurso fundamental para a expressão de estados de violência interior, do domínio dos *affectus*, resultantes do carácter irracional das personagens⁸¹⁰, e igualmente de paisagens de destruição e de morte. O fogo, tantas vezes *furor* e *dolor*, assume, portanto, na maioria das suas ocorrências um valor fortemente negativo⁸¹¹.

Note-se que Pratt considera as restantes ocorrências – positivas –, ainda que fugazes e meramente descritivas, directamente relacionadas com a noção de ordem

⁸⁰⁸ Syme (1987) 50 observa que os nomes remotos proliferavam sobretudo nos coros senequianos: «The chorus commonly signifies escape. It declares aversion from pomp and power, as from dynastic crime. Detesting kings and courts, it recommends the simple life, not often to be found in that vicinity.»

⁸⁰⁹ Note-se como Séneca privilegia o pictorismo dos elementos naturais na correlação entre a dor e a passagem do tempo, em 69-78: *Hoc continuis egimus annis,/ ex quo tetigit/ Phrygius Graias hospes Amyclas/ secuitque fretum/ pinus matri sacra Cybebae./ decies niuibus canuit Ide./ decies nostris nudata rogis/ et Sigeis trepidus campis/ decimas secuit messor aristas,/ ut nulla dies maerore caret./ sed noua fletus causa ministrat.* Note-se a posição estratégica atribuída ao monte Ida, e o apontamento pictórico, tão ao gosto senequiano, do uso da cor que se reflecte na escolha do verbo *canuit* – que dota a natureza de um sentido anímico – e do substantivo *niuibus*. Salientamos igualmente a insistência na longa duração do intervalo temporal por meio da repetição anafórica (*decies*) e, mais à frente, do numeral ordinal *decimas*. O que as cativas pretendem provar, com as longas perífrases, é que o sofrimento desde há muito as consome. Durante todo esse tempo os seus corações estiveram em contínuo suspense, angústia e terror, e esse longo período foi uma espécie de *meditatio mortis* para o momento presente, numa linha de pensamento que vem sublinhar a afirmação de Hécuba no prólogo (43: *Troia iam uetus est malum*).

⁸¹⁰ Cf. Segurado e Campos (1972^b) 246.

⁸¹¹ Cf. Pratt (1963) 205: «the negative meaning is by far the stronger: fire describes the nature and action of destructive passion.» Cf. Segurado e Campos (1972^b) 244-5.

natural estóica, e que nesse sentido, a imagem do fogo «suggestes the conception of rational order in the universe»⁸¹².

Segurado e Campos considera exagerada a associação entre os casos não negativos da imagem do fogo com a ideia do fogo criador, do *pneuma*. Deste modo, a distinção que se estabelece entre o aspecto negativo e positivo do elemento fogo não deve, segundo o latinista português, implicar uma oposição entre o «primal creative fire» e o «all-consuming fire known in daily fire», como defendia Pratt⁸¹³.

De acordo com Segurado e Campos, a verdadeira originalidade reside na forma como Séneca maneja o vocabulário do fogo, e no facto de este se associar, numa larga maioria, às noções de violência e morte – ideias-mestras da *Weltanschauung* do poeta-filósofo⁸¹⁴. Paixões, destruição, ferocidade, violência, instabilidade, insegurança, e desumanidade são algumas das abstracções a que a imagem do fogo dá corpo.

3.3.3. A luz e o brilho: exaltação da beleza física e moral

Ainda a este propósito, gostaríamos de destacar um conceito que se relaciona com aquele que vimos analisando: o de *luz* e *brilho*, de conotação genericamente positiva⁸¹⁵, pelo menos contrastivas com as que fizemos questão de evidenciar anteriormente.

Por exemplo, em *Troades*, aquando do sacrifício de Políxena, é Andrómaca que, em tom de ironia, afirma não serem necessárias tochas nupciais para iluminar o casamento da jovem, uma vez que as chamas de Tróia servem esse propósito funesto (898-900). O verdadeiro brilho é o da princesa troiana: a jovem é comparada, na hora derradeira, ao pôr-do-sol, momento em que o astro-rei se cobre das mais belas e doces cores (1137-42):

*Ipsa deiectos gerit
uultus pudore, sed tamen fulgent genae
magisque solito splendet extremus decor,
ut esse Phoebi dulcius lumen solet*

⁸¹² Segurado e Campos (1972^b) 205.

⁸¹³ Cf. Pratt (1963) 211 e (1983) 33.

⁸¹⁴ Vide Segurado e Campos (1972^b) 246. Mais concretamente em 80 por cento do emprego da amostra lexical seleccionada pelo autor, os termos *ignis*, *flamma* e *fax*.

⁸¹⁵ Vide o sol (*sol*, *sidus*) como símbolo do bem e da virtude (*Ep.* 66.20, 92.5, 92.17); do conhecimento e sabedoria (*Nat.* 3. *praef.* 11); e de *hégémonikon* do mundo (*Ep.* 41.5).

*iamiam cadentis, astra cum repetunt uices
premiturque dubius nocte uicina dies.*⁸¹⁶

Aqui, o brilho do sol é a imagem do fulgor da sua formosura. À beleza moral a heroína trágica alia a beleza física⁸¹⁷, resplandecendo de encanto e dignidade.⁸¹⁸

Apesar da timidez da postura, trazendo os olhos baixos por pudor⁸¹⁹, numa expressão da sua respeitabilidade e condição social de princesa⁸²⁰, o seu brilho (*fulgent genae*) não deixa ninguém indiferente, e a sua formosura é vista não só como um dom concedido pela *fortuna*, mas é equiparada igualmente a algo muito próximo da virtude⁸²¹.

O povo extasia-se com a jovem, motivo de admiração e louvor – *stupet omne uulgus* (1143). A uns comove mais a beleza, o verdor dos anos, e a outros ainda, as voltas da fortuna. À semelhança de Astíanax, também Políxena caminha, destemida, para a morte, e a todos, sem excepção, comove a sua coragem e resignação – *mouet animus omnes fortis et leto obuius* (1146).

Da morte de Políxena, destaca-se, como vimos, o pictorismo do léxico da luz e do brilho como forma de exaltação da beleza física e moral, dramatismo ampliado pela longa comparação com o ocaso. Sobressai aos olhos do espectador o encanto pelo aniquilamento, pelo desaparecimento das coisas humanas e naturais. Políxena é ainda mais perfeita quando avança para a morte, assim como o sol é mais gracioso quando desaparece do horizonte.

⁸¹⁶ ‘Ela própria baixou/ o olhar com o pudor, mas os seus olhos refulgem ainda assim/ e a sua beleza derradeira resplandece mais do que o costume,/ tal como a luz de Febo costuma ser mais doce/ ao declinar, quando as estrelas renovam o seu ciclo/ e o dia dúbio é ameaçado pela noite vizinha.’ Armisen-Marchetti (1989) 358 observa «[...] une fois encore, au-delà de la notation ponctuelle, l’image prépare au sort douloureux de cette beauté qui va s’êteindre, comme s’êteint le soleil couchant. Mais même quand la vie suit son cours naturel, la beauté est menacée [...]» Cf. *Phaed.* 764-772, *Her. O.* 380-7.

⁸¹⁷ Cf. Armisen-Marchetti (1989) 132 sobre o brilho da beleza física como imagem poética. Cf. igualmente *Med.* 93-8: a beleza de Creúsa sobressai entre as restantes raparigas, como o sol se destaca das outras estrelas, e a lua sobressai entre as Pléiades; mais à frente, em *Med.* 100-1, o brilho de Creúsa é comparado ao sol nascente; em *Phaed.* 379-80, Fedra perdeu o brilho dos olhos que outrora rivalizara com o de Febo. Na verdade, o brilho da beleza é uma imagem poética desde Homero, e.g. *Il.* 6.295; 10.547. O brilho dos outros astros também simboliza a beleza: *Phaed.* 743-8 (Hipólito é belo como a lua, que faz empalidecer o brilho das estrelas), 1112, 1174, 1269; *Her. O.* 237-9: Iole brilha como um dia sereno, sem nuvens, como a lua em noites serenas, opondo-se ao desvario do *furor* de Dejanira.

⁸¹⁸ Cf. Seisdedos Hernández (1983) 399s.

⁸¹⁹ Cf. Ovídio, *Met.* 13.479s.

⁸²⁰ Vide Segurado e Campos (1987) 130.

⁸²¹ Mossman (1995) 145. Sobre os rubores e empaldecimentos faciais das personagens senequianas uide artigo de Raina (1997).

Num acto de espontaneidade, voluntarismo e ousadia – louvado mas igualmente temido pelo povo – antecipando-se a Pirro⁸²², a *audax uirago* não recua o passo; ela mesma se volta em direcção ao golpe fatal, mantendo-se de pé, com olhar feroz – *truci uultu ferox*. Caminha feliz para o seu fim, pois o casamento, esse, seria a sua morte.

Mas ao lançar-se sobre o túmulo de Aquiles, Políxena dá vida para acrescentar à morte (1157-9) e arrebatada, pelo silêncio e abnegação, a máxima glória, assumindo-se como modelo de *sapientia*. Observa Fantham (1982) 90: «What mattered was not personal initiative in the act of dying but fearless and understanding acceptance of the end»⁸²³. Subjaz, portanto, a ideia de sublimidade do desprendimento da vida: é o ideal da *uirtus* estóica, aqui concretizado na *libera mors*, que liberta das peias da humilhação e servidão.

Note-se que todo o sangue de Políxena foi imediatamente sugado pelo sepulcro, como se Aquiles estivesse sôfrego de vida. O morto tem esperança de ganhar um simulacro de vida através da absorção do sangue derramado⁸²⁴. No momento em que Pirro desfere o golpe profundo, o sangue irrompe pujante, símbolo da força de uma vítima que nem no momento da morte perde a coragem. Mais do que isso, a jovem lança-se com todo o seu peso para o túmulo do “noivo”. É a determinação, o espírito superior de um “vencido” que se equipara ou suplanta o vencedor⁸²⁵ que leva a jovem a cair com violência para tornar mais pesada a terra a Aquiles, numa espécie de combate surdo⁸²⁶.

⁸²² Vide *Tro.* 1147. Este verso encontra paralelo em 1102 em que o mensageiro narra a Andrómaca a morte do filho, e salienta o grande destemor da criança na caminhada para a morte. Atente-se também na ternura com que Séneca descreve o sacrifício de Astíanax, designadamente na alusão à ausência de choro numa situação de tanto horror para um ser de tão tenra idade (1099s.: *non flet e turba omnium/ qui fletur*). Simetria pode também estabelecer-se entre a expressão *audax uirago non tulit retro gradum* e a descrição em Astíanax, de *sublimi gradu* (1088) e *nec gradu segni puer* (1090). Mais uma vez estamos perante passagens ideológicas similares: a atitude heróica, a grandeza do filho de Heitor é a mesma de Políxena.

⁸²³ É, portanto, no êxodo deste drama que o dramaturgo reúne os destinos aparentemente separados de Astíanax e Políxena numa unidade dramática quiástica e fechada: surge Políxena no primeiro episódio; no segundo e terceiro destaca-se o pequeno Astíanax; o quarto episódio volta a ter Políxena como figura central. No êxodo, surgem as duas personagens e a consumação das suas mortes.

⁸²⁴ *Tro.* 1162-4: *hic ordo sacri, non stetit fusus cruor/ humoue summa fluxit: obduxit statim/ saeuusque totum sanguinem tumulus bibit*. ‘Este foi o desenrolar do sacrifício. O sangue derramado não estancou/ nem fluiu por cima da terra: logo absorveu/ todo o sangue, e o bebeu, o túmulo cruel.’ Neste contexto dirá Jean-Louis Durand *apud* Vernant (1981) 8, sublinhando o simbolismo do sacrifício de Políxena: «On voit gicler le sang de Polyxène, pas celui des porcs ou des moutons.»

⁸²⁵ Balula (1994) *passim*.

⁸²⁶ Vide Segurado e Campos (1987) 122: «*ut Acchili grauem factura terram* [1158-1159] traz-nos à memória a fórmula ritual que termina as inscrições funerárias – *sic tibi terra leuis* –, pelo que devemos entender que o poeta, ao traduzir em palavras a imagem visual de Políxena tombando sobre o túmulo de Aquiles, quis fazer dessa imagem o significante não verbal de um significado cuja versão em linguagem verbal seria qualquer coisa como *sit tibi terra grauis*. Personificada em Políxena, a comunidade troiana vencida “comunica” à comunidade grega vencedora, personificada no túmulo de Aquiles, a expressão de

De acordo com Soares, o desfecho do drama é doloroso, pois «o espectador sai da peça confrangido, sem encontrar bálsamo para a sua alma.»⁸²⁷ Esta peça parece terminar em falsa catarse, pois apesar de o sangue derramado poder propiciar agora uma viagem feliz, os Aqueus carregam consigo o pesado presságio de Hécuba e os actos de *hýbris* cometidos⁸²⁸. Nessa altura, de entre todos os elementos da natureza que integram o macrocosmos que influencia o ser humano, «só o mar sorriu: porque só ele sabia o segredo da última justiça.»⁸²⁹

3.4. O pictorismo da imagem marítima e a turbulência do espírito

De uma forma geral, na tragédia ática a descrição das emoções é de tipo breve e sucinto, e muitas vezes até é sugerida por aquilo que se entende por descrição física⁸³⁰.

Também em Séneca encontramos a descrição mais sumária⁸³¹, mas a expressão do retrato da emoção e sensação no drama do poeta-filósofo difere da prática recorrente da tragédia grega. A descrição senequiana distingue-se pela extensão, pela grande quantidade de informação descritiva⁸³² e, além disso, porque ocorre amiúde integrada nos discursos das personagens, especialmente em monólogos de análise interior ou apartes⁸³³.

Interessa-nos ainda ressaltar outra característica da descrição longa dos *affectus*, típica do drama do Cordubense: o emprego do símile desenvolvido⁸³⁴. O símile senequiano, na versão extensa, cria, segundo Tarrant, um efeito que combina o caos

um desejo, de um “voto”: o de que a vitória na guerra seja apenas o primeiro episódio de toda uma série de calamidades que hão-de atingir os gregos [...].»

⁸²⁷ Soares (1996) 58.

⁸²⁸ *Ibid.* Acrescenta ainda a autora que «a catarse é ainda mais falsa se reflectirmos no contraste real que existe entre a afirmação do Coro II – ‘depois da morte não há nada’ – e a realidade verificada ao longo da peça. A desmentir as palavras proferidas por este Coro, temos duas aparições, a de Aquiles – um morto que reclama uma vida – e a de Heitor. A paz esperada nem no túmulo é consentida.»

⁸²⁹ Medeiros (1995) 381.

⁸³⁰ Vide e.g. Ésquilo, *Pr.* 144-6, *Ch.* 185ss; Eurípides, *Hipp.* 24ss.; *Andr.* 116, 532-4.

⁸³¹ Cf. *Tro.* 642, 965; *Thy.* 950, 966; *Med.* 123ss, 670; *Ag.* 260-ss.; *Her. O.* 266, 395ss. Cf. Tietze Larson (1994) 27.

⁸³² Cf. e.g. *Med.* 916-919, 926-928; 937-944, 951-953; *Phaed.* 99-103, 178-185; 640-644; *Ag.* 131-144.

⁸³³ Vide Tietze Larson (1994) 28. A recitação de longos monólogos era um entretenimento popular, sobretudo na época imperial; os monólogos descritivos proliferavam no drama senequiano, e segundo Shelton (1978) 51 podem ter sido um rasgo da tragédia latina que o público solicitava, esperava e apreciava.

⁸³⁴ Cf. *Ag.* 138-143; *Phaed.* 101-103, 181-183; *Thy.* 496-503, 957-960; *Her. O.* 710-712. Note-se que, no drama grego, o uso do símile é raro, e figura como uma simples comparação (e.g.. Ésquilo, *Ch.* 1022s.; Eurípides, *Andr.* 533s.). Vide Tietze Larson (1994) 29.

emocional das personagens com a fina análise intelectual⁸³⁵, como temos tido oportunidade de verificar ao longo do nosso estudo.

Sob a premissa da correlação entre indivíduo e macrocosmo, entre o eu-estóico e a vastidão do mundo cósmico, a *phýsis* é elemento privilegiado e *personagem* omnipresente no drama senequiano. A sua diversidade permite a aplicação a inúmeros contextos e aspectos da natureza humana.

Dedicamos, portanto, especial atenção a outro motivo poético, do âmbito do mundo natural, de grande potencialidade dramática, e com forte intervenção no delineamento dos *ethe* e dos estados de alma das personagens⁸³⁶: a navegação e a tempestade marítima.

Trata-se de um *tópos* literário comum e amplamente utilizado, a que Séneca recorre tanto nos escritos em prosa como na poesia trágica⁸³⁷. Como recurso dramático, a imagética ora se emprega como imagem da condição humana⁸³⁸ sob permanente ameaça externa, ora como reflexo da vivência interior, em especial das paixões das figuras senequianas⁸³⁹.

A desordem das correntes marítimas, as ondas que crescem revoltas e assustadoras, os duelos de ventos, e as chuvas intensas são aspectos que, combinados entre si ou destacados individualmente, desenham uma figura retórica intensa, multiforme e complexa. O visualismo do tema, por meio de comparações directas ou metaforicamente, permite a Séneca representar ideais, menos explícitos do ponto de vista didáctico, mas provavelmente mais eficazes, que se enquadram na tipologia dos

⁸³⁵ Tarrant (1976) 132.

⁸³⁶ Mastronarde (1970) 243 considera que a predilecção de Séneca pelos ambientes consonantes com o estado emocional das personagens é uma extensão de um dos usos da paisagem ovidiana.

⁸³⁷ As inúmeras intempéries simbolizam frequentemente as ameaças externas, a infelicidade e a Fortuna: a *tempestas* (cf. *Marc.* 15.4; *Tranq.* 14.10; *Vit.* 19.3, 28.1; *Ben.* 7.1.7; *Ep.* 41.4, 115.18); os *uenti*: *Ira* 1.17.4; *Ag.* 91-3; *Oed.* 8-11; *Phaed.* 1128-1131 (são os edifícios mais altos os mais expostos aos ventos da infelicidade); a *procella*: *Marc.* 26.2; *Tranq.* 9.3; *Ep.* 14.7, 54.1, 74.4; *Ag.* 594; *Thy.* 997; o tornado/redemoinho: *Vit.* 28.1; *Ep.* 37.5, 94.67. Cf. Armisen-Marchetti (1989) 127. Além disso, as tempestades e o naufrágio são elementos convencionais de uma existência que não se guia pela *sapientia*: cf. *Breu.* 7.10, 18.1; *Prou.* 4.13. Vide Armisen-Marchetti (1989) 141.

⁸³⁸ A vida como uma viagem, uma travessia: a navegação da vida e as suas tempestades são um *tópos* da literatura latina (*uide* e.g. Plauto, *Cist.* 14; *Mil.* 747; *Bacch.* 797; Cic. *Tusc.* 4.42; Catul. 68.3, 13; Hor. *Carm.* 1.34. 1-4, 2.6.7; Ov. *Met.* 9.589-594; *Tr.* 2.99-102). A busca da sabedoria é uma travessia comparável às viagens de Ulisses (Sen. *Ep.* 31.2, 88.7, 123.12) constantemente assolada por acidentes e tempestades. Note-se que também a tempestade do amor se torna um *tópos* na poesia latina: Plaut. *Cist.* 221; *Truc.* 568; Lucr. 4. 1077; Catul. 64.98; Prop. 2.12.7, 3.24.15-17; Verg. *A.* 4.532; Hor. *Carm.* 1.5.6-8; Ov. *Am.* 11.29-30.

⁸³⁹ A imagem da navegação aplica-se à vida moral desde cedo. Com Píndaro (*P.* 9.33), Ésquilo (*Pr.* 643-644), Sófocles (*Aj.* 207), já o *furor* das paixões era representado pela tempestade.

exempla. Deste modo, a imagem marítima é entendida como recurso que se funde tanto na teoria como no estilo do poeta-filósofo⁸⁴⁰.

3.4.1. O motivo da navegação: a viagem interior da *ratio* ao *affectus*

Em *Thyestes*, atentemos no diálogo entre Tiestes e o jovem Tântalo, seu filho. Confiante na reconciliação entre o pai e o tio, e seduzido, como Atreu previra, pelo conforto e benefícios da vida palaciana, o sobrinho mais velho de Atreu incita o progenitor a regressar à pátria. Persuade-o a ir em frente com o reencontro, crente na concórdia familiar e na conquista de uma parte do reino (429-33).

Nesse momento Séneca oferece um bom exemplo de imagética marítima, em especial de navegação. A primeira réplica de Tiestes surge sob a forma de um símile marítimo, que exprime de forma visual a intensidade da contenda psicológica com que o irmão de Atreu se debate (435-9):

*nihil timendum uideo, sed timeo tamen.
placet ire, pigris membra sed genibus labant,
alioque quam quo nitor abductus feror.
sic concitatam remige et uelo ratem
aestus resistens remigi et uelo refert.*⁸⁴¹

Do excerto destacamos a simetria que molda o primeiro verso: as orações, ambas constituídas por três elementos, coordenam-se por meio da adversativa *sed*, mas salta à vista o poliptoto em *timendum... timeo*, a destacar o *affectus* que domina a personagem: o temor.

O pressentimento negativo de Tiestes é reforçado pelo alerta do seu corpo, que o tenta avisar, ao impedir a marcha. Teme um mal desconhecido, e sente que, de certa forma, algo o pretende conduzir (*feror*) numa direcção oposta àquela para onde se dirige⁸⁴². Poder-se-á ler aqui uma espécie de reacção psicossomática, na medida em que os membros se negam a colaborar e a servir de instrumento para a catástrofe. Querem impedir Tiestes de tomar a decisão errada.

⁸⁴⁰ Note-se que as suas *Naturales Quaestiones* oferecem explicações científicas sobre fenómenos como a precipitação (Livro IV) ou os ventos (Livro V).

⁸⁴¹ ‘Nada vejo que receie, mas mesmo assim receio. Quero caminhar, mas o corpo desfalece-me sobre os joelhos moles,/ movo-me em direcção oposta àquela em que caminho./ Pareço um barco avançando à força de remos e velas,/ mas que a corrente empurra, contrariando remos e velas’.

⁸⁴² Cf. 428: *reflecte gressum, dum licet, teque eripe*. ‘Muda de direcção enquanto podes, salva-te!’.

Recorrendo à linguagem marítima, compara-se a uma embarcação (*ratem*) que avança graças ao esforço tenaz de remos e velas, mas que a força da corrente insiste em empurrar no sentido contrário. Ou seja, Tiestes sabe qual o caminho a seguir. A consciência dita que não deve regressar a Micenas ao encontro do irmão, mas o *furor regni* parece falar mais alto⁸⁴³. O paralelismo dos vocábulos – *remige et uelo... remigi et uelo* – espelha o dilema entre voltar para o exílio (como manda a razão), ou, por outro lado, seguir e satisfazer (*placet ire*) essa vontade de aceder ao poder e a todas as comodidades, como lhe inspira o *affectus*⁸⁴⁴.

A hesitação de Tiestes, transposta para a imagem marítima, retrata a luta estóica entre a *bona mens* e o *affectus*, que divide interiormente as figuras senequianas.

A partir deste momento cabe ao irmão de Atreu evitar ou não o infortúnio, na medida em que o herói é inteiramente responsável pelas suas acções. É capaz de distinguir o bem do mal, mas frequentemente – arriscar-nos-íamos, quase sempre – não consegue estabelecer a correlação entre pensamento e comportamento, no quadro de uma complexidade intelectual e moral inerente ao ser humano. Em boa verdade, estas personagens são capazes de reconhecer a acção correcta a praticar *secundum naturam*, mas não fazem concordar *aquilo que pensam* com *aquilo que fazem*, ao optarem pela desobediência ao juízo intelectual.

Segurado e Campos recupera um verso ovidiano da boca de Medeia, que parece resumir essa contradição interior: *uideo meliora proboque/ deteriora sequor*⁸⁴⁵. Na verdade, a *uoluntas* é o mecanismo imprescindível, segundo Séneca, para fazer coincidir o juízo intelectual com a decisão final. É precisamente a ausência dessa vontade interior que caracteriza a maioria das figuras da galeria senequiana⁸⁴⁶.

⁸⁴³ O segundo estásimo de *Thyestes* termina com uma referência à imprescindibilidade do autoconhecimento e domínio individual. É fundamental que o homem conheça profundamente a natureza do seu carácter, a sua *phýsis*: *illi mors grauis incubat/ qui, notus nimis omnibus,/ ignotus moritur sibi* (401-3). A propósito destes versos, defende Tarrant (1985) 148 que esta é «an ironically apt description of Thyestes, not yet aware of the susceptibility to power and wealth which Atreus has seen only too clearly (288-91). When Thyestes discovers the truth about himself and his brother, the words *illi mors grauis incubat* take on a gruesomely literal appropriateness (cf. 1000, 1051 *premor...natis*).»

⁸⁴⁴ Em *Phoenissae* (427-30), para descrever o *furor* de Jocasta, que enlouquecida sai em direcção ao campo de batalha para separar os filhos, o mensageiro recorre a três analogias: compara-a ao arremesso de um dardo veloz, à vertigem da queda de uma estrela, e a uma embarcação que é arrastada pelo impulso de um vento demente. Cf. igualmente a imagética da tempestade e dos ventos revoltos, pela voz de Jocasta, em 420-1: *Quis me procellae turbine insano uehens/ uolucer per auras uentus aetherias aget?* Apesar de mais frequentemente associada à navegação, aqui presenciamos a imagem da intempérie na ausência do contexto marítimo.

⁸⁴⁵ *Met.* 7.20-21. Cf. a passagem bíblica em Romanos 7:18-19: ‘Porque eu sei que em mim, isto é, na minha carne não habita bem nenhum, pois o querer o bem está em mim; não, porém, efectué-lo. Porque não faço o bem que prefiro, mas o mal que não quero, esse faço.’

⁸⁴⁶ Segurado e Campos (1997) *passim*.

Perante a hesitação paterna, Tântalo prossegue no discurso de persuasão. Representar a força do *affectus*, encarnando a antítese, a versão negativa dos tradicionais Valido e Ama, que, na grande maioria das situações, são a voz da consciência e do bom-senso.

Numa expressiva esticomitia cujo vocabulário denota a ambição e ânsia pelo poder, dialoga com o pai⁸⁴⁷. Como premissa para atrair o pai invoca as recompensas que o esperam e a importância do poder, que considera o maior dos bens; e chega mesmo a apelar para que zele pelos interesses da descendência (440-5). Numa atitude de resistência, ainda que temporária, Tiestes recusa a argumentação do filho.

Questionado sobre se prefere a vida de miséria à felicidade, Tiestes aproveita para desenvolver a oposição *miser/ felix* e defender a superioridade moral de uma existência humilde⁸⁴⁸. Proclama a *aurea mediocritas*, o ideal de moderação, censurando formas de magnificência como habitação, costumes e desregramentos que advêm da abundância⁸⁴⁹.

O catálogo pormenorizado que o próprio apresenta conquista duas possibilidades de leitura por parte do espectador: por um lado, chega-nos um Tiestes convicto, resistente às investidas do filho; no entanto, do (exaustivo) elenco dos luxos de que se abstém, pode inferir-se, por outro, um certo saudosismo da opulência de outros tempos, sobretudo se tivermos em conta as escassas linhas que, em contraste, dedica ao elogio da adopção da vida serena de indigência⁸⁵⁰.

Do ponto de vista psicológico, este longo discurso – que se parece mais com uma estratégia de autoconvencimento – ao invés de fortalecer a personagem, enfraquece-a, na medida em que lhe traz à memória os confortos que nem o exílio nem a posição de *proficiens* lhe fizeram esquecer.

⁸⁴⁷ Para uma análise mais aprofundada deste passo e do vocabulário *uide* Soares (2003) 124-6.

⁸⁴⁸ *Thy.*, 446-470.

⁸⁴⁹ A ironia trágica dita que seja precisamente o excesso, de bebida e comida, a toldar o seu espírito, no acto último do drama.

⁸⁵⁰ Diríamos que é uma tentativa de *sententia* – não muito convincente – que termina a sua intervenção: *rebusque paruis magna praestatur quies./ immane regnum est posse sine regno pati* (469-70). Fitch & McElduff (2002) 39-40 destacam a nostalgia e ânsia de regresso ao passado de muitas das figuras senequianas: Medeia recorda o seu estatuto de poderosa princesa da Cólquida e, nesse sentido, o corte de laços com Teseu permite-lhe recuperar momentaneamente essa sensação (*Med.* 209-19, 982-6); Tiestes sente nostalgia pelos tempos de reinado em Argos (*Thy.* 404-11); também a vingança de Atreu transporta o tirano para um tempo imaculado, antes de Aérope ter sido seduzida (*Thy.* 1098-9); Fedra deseja recuperar a sua posição como princesa de Creta e o seu primeiro amor por Teseu (*Phaed.* 85-91); também Édipo deseja regressar ao “lar” da sua infância (*Phoen.* 12-33). De uma forma geral, as personagens trilham o caminho que as há-de levar ao local onde elas julgam pertencer, busca pervertida pelo elemento de poder nas relações humanas e pelo impulso de retorno a estados de infância ou juventude. Desse caminho advêm consequências terríveis, como no caso de Hércules, Atreu e Medeia, ou Fedra.

O seu espírito é, de facto, terreno fértil para a instigação do filho. Tiestes começa a sucumbir, o que se nota até pelo vocabulário de temor que, a dada altura, invade o texto (*timendum est; times; timore*)⁸⁵¹. Tiestes teme as consequências, porque está consciente de que se expõe a graves riscos⁸⁵².

Em 489 fraqueja completamente, cedendo à vontade do filho, num verso paradigmático: *ego uos sequor, non duco*⁸⁵³. Apesar de profundamente desconfiado das intenções subjacentes à reconciliação proposta por Atreu, deixa-se persuadir e vai ao encontro do irmão. Da contenda entre a *ratio* e *affectus*, ganha o último: a luta da embarcação contra a corrente representa o espírito de Tiestes que luta em vão contra um pressentimento correcto.

Ainda em *Thyestes*, destacamos o 2.º estásimo do coro (546-622). A propósito desta transição repentina da acção dramática – a pretensa reconciliação entre irmãos –, o coro detém-se numa temática cara a Séneca e aos líricos que o precederam: a mutabilidade das coisas humanas. A inconstância da Fortuna surge frequentemente representada por meio de imagens marítimas, designadamente a tempestade⁸⁵⁴ e o naufrágio, sob o pressuposto do motivo da vida como travessia⁸⁵⁵.

Da mesma forma que os irmãos conseguiram pôr fim à rivalidade, depondo sentimentos de ira e violência que os opunham desde há muito, assim a calma regressa ao oceano depois da tempestade. A inconstância dos elementos da natureza, em especial das marés revoltas, estabelece aqui um paralelo metafórico com a instabilidade própria da existência humana, por meio de um longo e pormenorizado símile da turbulência marítima e da consequente acalmia (577-98):

*sic, ubi ex alto tumuere fluctus
Bruttium Coro feriente pontum,
Scylla pulsatis resonat cauernis
ac mare in portu timuere nautae
quod rapax haustum reuomit Charybdis,
et ferus Cyclops metuit parentem*

⁸⁵¹ Vide Soares (2003) 124-6. A propósito do vocabulário do temor em Séneca e em outros autores latinos, vide Thomas (1999).

⁸⁵² Observa Segurado e Campos (1983-84^b) 226 que também Édipo é marcado pelo *timor* (cf. *Oed.* 15, 22, 23, 24, 25, 26, 27).

⁸⁵³ ‘Sigo-vos, não vos guio’, eco do verso 100 proferido no prólogo pelo espectro de Tântalo. Oliveira (1999) 68 observa: «Perante os pedidos dos filhos, baqueia e o seu regresso a Micenas, em vez de um progresso no caminho da sabedoria, é um retrocesso, justificado como cedência ao seu *entourage*.»

⁸⁵⁴ Sobre a forte presença da imagética da tempestade no drama, vide Pratt (1963) 227-9.

⁸⁵⁵ Vide Armisen-Marchetti (1989) 140-1.

*rupe feruentis residens in Aetnae,
 ne superfusis uioletur undis
 ignis aeternis resonans caminis,
 et putat mergi sua posse pauper
 regna Laertes Ithaca premente
 si suae uentis cecidere uires,
 mitius stagno pelagus recumbit;
 alta, quae nauis timuit secare,
 hinc et hinc fuis speciosa uelis
 strata ludenti patuere cumbae,
 et uacat mersos numerare pisces
 hic ubi ingenti modo sub procella
 Cyclades pontum timuere motae.
 Nulla sors longa est; dolor ac uoluptas
 inuicem cedunt; breuior uoluptas.
 ima permutat leuis hora summis.⁸⁵⁶*

No presente excerto, é possível distinguir do ponto de vista estrutural três momentos: a) a descrição de uma terrível tempestade (577-87); b) a serenidade após a procela (588-595); por último c) a concisão das *sententiae*, tão ao gosto dos estóicos e de Séneca, a proporcionar a chave do símile (596-598).

Estão presentes os tradicionais elementos marinhos (*alto; fluctus; Coro; pontum; portu; nautae; uentis; pelagus; alta; nauis; secare; fuis; cumbae; mersos pisces; procella*), bem como a linguagem do medo (*timuere; metuit; timuit*), da violência (*tumuere; feriente; resonat; pulsatis; remouit; uioletur; mergi; premente*), e, posteriormente, da harmonia e bonança (*mitius; cecidere uires; patuere*).

Entretanto, finda a tempestade, a tranquilidade marítima que se instala é comparada à indolência de um pântano inerte. No âmbito do desenvolvimento do *mythos*, a descrição da acalmia da natureza após a forte procela remete para o estado

⁸⁵⁶ ‘Assim, quando no mar alto incham as vagas,/ com o Coro a fustigar as águas do Brútio,/ Cila ressoa com as suas cavernas percutidas/ e no porto os marinheiros temem o mar/ sorvido e logo expelido pela voraz Carídbis;/ de Neptuno se arreceia o fero Ciclope/ habitante dos rochedos ferventes de Etna,/ não vá ser inundado e violado pelas águas/ o fogo que crepita nas eternas fornalhas;/ o pobre Laertes teme ver o seu reino/ submerso, a sua Ítaca tremente;/ mas se os ventos perdem as forças,/ o mar descansa mais calmo do que um pântano;/ o alto, que o navio receou sulcar,/ aqui e ali salpicado de velas/ aceita, aplacado, as frágeis embarcações/ e permite contar os peixes submersos/ lá onde há pouco sob a forte procela/ as movediças Cíclades recearam o oceano./ Nenhuma sorte é duradoura; o prazer e a dor/ revezam-se; mais breve, contudo, é o prazer./ O tempo inconstante troca a grandeza pela miséria.’

actual de pacificação entre Tiestes e Atreu, testemunhado pelo coro – *iam silet murmur graue classicorum/ iam tacet stridor litui strepentis* (574-5).

Ainda que o lirismo coral oponha o alívio presente às ameaças de memórias recentes, a moralidade do símile, conhecida pelas *sententiae*, reflecte a ideia de presente e passado como fases de um ciclo contínuo. Ou seja, a felicidade actual é entendida como um prelúdio do renovar da desgraça⁸⁵⁷.

Surge a este propósito, a exploração do *tópos* da inconstância da Fortuna: à semelhança da natureza que rapidamente passa da agitação à quietude, também os homens estão sujeitos a uma sorte que não é duradoura⁸⁵⁸. O *dolor* está sempre à espreita para tomar o lugar da felicidade e do prazer, que são mais efémeros. Passa-se mais depressa da alegria à miséria, do que o oposto.

Além disso, se atentarmos no número de versos que compõem cada uma das partes⁸⁵⁹, e sobretudo na sua expressividade⁸⁶⁰, antevemos esse pessimismo ao longo do símile: é notória a ênfase atribuída à intempérie em detrimento do momento de tranquilidade oceânica.

As *sententiae* reflectem sobre a tradicional relação entre a volatilidade e os desígnios da Fortuna: aqueles que detêm o poder e que tremulamente seguram o ceptro estão mais expostos às vergastadas da sorte⁸⁶¹. O coro alarga a sua exortação ao resto da humanidade e aconselha-a a não confiar demasiado na felicidade nem a desesperar na miséria. Na verdade, ninguém pode estar seguro da sua (boa ou má) sorte (615-22).

⁸⁵⁷ Tarrant (1985) 176.

⁸⁵⁸ Cf. *Thy.* 959-60: *instat nautis fera tempestas,/ cum sine uento tranquilla tument*. Veja-se a tempestade como metáfora da tumultuosa existência humana, numa altura em que Tiestes parece pressagiar o desfecho funesto. Uma terrível angústia apodera-se de si – é a lucidez que regressa ao seu íntimo. O seu espírito desespera, sente a necessidade de soltar prantos, rasgar vestes, gritar a dor, e dá-lhe sinal de futuro luto (*luctus futuri* – 957). Tão depressa o homem alcança a almejada felicidade, como logo a Fortuna o traz de volta à miseranda infelicidade. Tiestes parece, por momentos, dar ouvidos à sua ansiedade. Mas nem o *uagus terror* que o domina nem as lágrimas que teimam em cair o demovem de prosseguir com a pretensa reconciliação e, subseqüentemente, com a tenebrosa revelação do crime de Atreu.

⁸⁵⁹ Ao momento tempestivo correspondem onze versos; à acalmia que lhe sucede, apenas nove.

⁸⁶⁰ Note-se a proliferação de referências toponímicas e mitológicas: o monstro Cíclope; Laertes, pai de Ulisses; e os cabos Cila e Caríbdis. Em *Her. O.* 235s., a Ama compara os acesos ciúmes de Dejanira à agitação das vagas destes promontórios.

⁸⁶¹ Cf. *Thy.* 599-606. Da reflexão, o coro passa à exortação: apela aos monarcas que deponham a soberba e a arrogância porque acima deles existe uma força superior que dirige o universo e que, na sua implacabilidade, “põe e dispõe” da frágil existência terrena (607-614). Sobre o *tópos* da correlação entre a instabilidade da fortuna e a do poder, *uide Ag.* 57-72: a metáfora marítima representa a instabilidade inerente ao poder. O coro compara as angústias e fadigas que a Fortuna traz àqueles que detêm o poder com a fúria das tempestades marítimas. Aliás, as renovadas tempestades (*noua tempestas*) que sempre agitam a alma dos reis são mais violentas que as vagas dos mares; cf. igualmente *Ag.* 87-107. Os versos 101-102, em jeito de *sententia*, concluem e resumem a ode: *Quidquid in altum Fortuna tulit,/ ruitura leuat*. Cf. *Oed.* 6-11.

Pouco ou nada podemos fazer para evitar os terríveis golpes da Fortuna. O final da ode carrega igualmente esse tom premonitoriamente pessimista no que diz respeito ao desfecho da acção dramática: *res deus nostras celeri citatas/ turbine uersat* (621-622)⁸⁶². Esta profética e negra convicção confirmar-se-á no acto IV, com o relato do assassinio e desmembramento dos sobrinhos de Atreu.

Também em *Phaedra*, na sequência dos *sana consilia* da Ama para que extinga os sentimentos por Hipólito e cale esse acto terrível, a mulher de Teseu socorre-se do símile da embarcação marítima vencida pela força das ondas para reforçar o descontrolo da sua paixão (177-84):

... *Quae memoras scio*
uera esse, nutrix; sed furor cogit sequi
peiora, uadit animus in praeceps sciens
remeatque frustra sana consilia appetens.
sic, cum grauatam nauita aduersa ratem
propellit unda, cedit in uanum labor
et uicta prono puppis aufertur uado.
quid ratio possit? uicit ac regnat furor.
*potensque tota mente dominatur deus.*⁸⁶³

A par da terminologia própria do âmbito da navegação marítima (*nauita; ratem; unda; puppis; uado*), destacamos desta intervenção outras áreas vocabulares que acrescentam significado e maior densidade à (auto)caracterização desta personagem.

Uma análise lexical atenta permite-nos assinalar o turbilhão de emoções de Fedra. O vocabulário da consciência marca os primeiros versos (*scio; uera; sciens*), o que prova que a mulher de Teseu está capacitada da gravidade das suas acções; mas assim como os resquícios de racionalidade emergem, também as amarras do *affectus* se manifestam desde o início do seu discurso – *furor cogit*.

Fedra considera que a sua alma avança, consciente, para o precipício, mas recua em busca de conselhos avisados (180-1). Este animismo introduz a comparação com a

⁸⁶² A imagem da tempestade, aqui sem associação ao motivo da navegação, como símbolo da ameaça externa da Fortuna. Cf. Armisen-Marchetti (1989) 127s.

⁸⁶³ ‘Sei que estas palavras que dizes/ são verdadeiras, ama. Mas a paixão obriga-me a seguir/ os piores caminhos. A minha alma avança consciente para o precipício/ e em vão tenta voltar atrás, procurando conselhos sensatos./ Também, quando o marinheiro empurra uma embarcação/ carregada contra a corrente, o esforço se torna vão/ e o barco vencido é arrebatado pelas rápidas águas./ Que pode a razão fazer? A paixão triunfou e reina,/ um poderoso deus [Cupido, o Amor] é senhor de toda a minha alma’

ingrata missão do marinheiro que encaminha uma embarcação contra a correnteza marítima, acabando, porém, por ser vencido pela força das águas.

Aqui, claramente, o navio que luta contra a corrente representa a alma que luta contra a paixão, e mais uma vez Séneca aproveita a imagética marítima para nos fazer chegar o duelo estóico *ratio-affectus*, racionalidade *versus* irracionalidade. O vocabulário empregado pela madrasta de Hipólito denota essa antítese moral, que converge num discurso que é simultaneamente o da derrota da razão (*cogit; peiora; in praeceps; adversa; frustra; in uanum; uicta; aufertur*) e o da vitória das correntes de paixão (*uicit; regnat; potens; dominatur*). Nas palavras da mulher de Teseu, a sua mente é vítima do poder divino, o de Cupido.

É muito interessante observar o contraste do tumulto emocional de Fedra com a postura inabalável e inflexível de Hipólito, descrita pela Ama. Com um discurso verdadeiramente persuasivo, esta tenta acalmar o filho de Teseu, tratando de o convencer a mudar de estilo de vida, a trocar o campo e a sua condição de celibatário pelos prazeres do amor e da vida urbana. Num aparte, surge uma comparação que apesar de não se enquadrar plenamente no símile marítimo com este se relaciona: a resistência do jovem às palavras da Ama é equiparável à imperturbabilidade⁸⁶⁴ e imponência de um penhasco que resiste, indefectível, às ondas que por todo o lado o atingem (580-2):

*Vt dura cautes undique intractabilis
resistit undis et lacessentes aquas
longe remittit, uerba sic spernit mea.*⁸⁶⁵

Mais uma vez os motivos da natureza servem de espelho ao comportamento humano, sobretudo no que diz respeito à vivência das emoções. Note-se a

⁸⁶⁴ Cf, porém, 736-40: *Fugit insanae similis procellae,/ ocior nubes glomerante Coro/ ocior cursum rapiente flamma,/ stella cum uentis agitata longos/ porrigit ignes.* ‘Foge semelhante a uma tempestade insana,/ mais célere do que Cauro que aglomera as nuvens,/ mais célere do que a chama que apressa o seu curso,/ quando uma estrela, impelida pelos ventos, traça/ um longo caminho flamejante.’ Na sequência da fuga de Hipólito após a declaração de amor da madrasta, o 1.º estásimo inicia-se com uma descrição lírica da retirada do jovem como uma veloz procela. Séneca acrescenta a esta comparação – aqui a intempérie sem associação ao motivo marítimo – outras duas analogias com elementos da natureza, introduzidas pela anaforização adjectival de *ocior*: primeiro, equipara a sua rapidez à força de Cauro, o vento do Noroeste (737), depois à agilidade dos caminhos traçados pelas estrelas arrastadas pelos ventos (738-40). A este propósito, Henry & Walker (1966) 231 destacam a linguagem da fuga-evasão em *Phaedra*, que contribui para o adensamento da dicotomia ‘pesadelo vs. idílio’ no drama.

⁸⁶⁵ ‘Como um rochedo duro e impenetrável de todos os lados/ resiste às ondas e repele para longe as águas/ que o ferem, assim também ele despreza as minhas palavras.’

expressividade da dupla adjectivação – *dura; intractabilis* – bem como da selecção verbal que eufonicamente, por meio da consonantização vibrante e dental, transmite a ideia de robustez e rejeição intrínsecas – *resistit; remittit*. Ou seja, a força das palavras, tal como a das águas, não é suficiente para demover Hipólito da sua misoginia⁸⁶⁶.

Também no drama da princesa da Cólquida, Séneca explora o papel da tempestade na representação das paixões.

O dramaturgo descreve o comportamento furioso de Medeia, recorrendo à imagética da impetuosidade das águas: *haeret minatur aestuat queritur gemit./ quo pondus animi uerget? ubi ponet minas?/ ubi se iste fluctus franget? exundat furor*⁸⁶⁷. Consideramos que a preferência pela enumeração assindética não é inocente: a acumulação sugere, até de forma eufónica, a flutuação emocional de Medeia, titubeando entre acessos de raiva, hesitações e queixumes.

Em todo o caso, o *affectus* domina-a: desde o *dolor* ao *furor*, passando pela dúvida. A sua postura está em total ruptura com o ideal de serenidade perante as contrariedades da *fortuna* que a doutrina estóica preconizava. O desejo de vingança transfigura Medeia numa Ménade (383), e a sua loucura desmesurada (*exundat*) é comparável a uma onda que acaba por quebrar, transbordar e causar desgraça. É notória a preocupação da Ama com a natureza imprevisível das acções futuras da *domina*.

A este propósito, Pratt defende que grande parte do vocabulário trágico de Séneca se organiza em sistemas de pares aos quais correspondem implicações positivas e negativas. Assim, o filólogo americano procurou estabelecer aquelas que, no seu entender, se fundam como «abstract ideas» subjacentes aos dramas. Partindo desse pressuposto, definiu como motivos condutores as imagens que expressam as dicotomias controlo-descontrolo, segurança-insegurança, limpeza-sujidade, entre outras⁸⁶⁸. É fácil, portanto, perceber onde, do ponto de vista conceptual, se enquadra a tempestade marítima, imagem que, por meio do emprego da linguagem do descontrolo, reproduz o arrebatamento e a violência das paixões⁸⁶⁹.

⁸⁶⁶ Cf. *Phaed.* 564; 566-73; 578s.

⁸⁶⁷ *Med.* 390-2: ‘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.’. Cf. também *Med.* 584-90, em que o coro compara o ódio violento à agressividade dos grandes rios.

⁸⁶⁸ Pratt (1963) 200ss. Cf. igualmente Pratt (1983) 132.

⁸⁶⁹ Pratt (1963) 210. Cf. Pratt (1983) 33: «It is notable also that the states of unrestraint, insecurity, darkness, foulness, and their opposites are not confined to the human scene or the animate world but spread to the world of physical nature: constellations, islands, cities, rivers, and so forth. The imagery describes the unified, sentient universe of the Stoics.»

Ainda em *Medea*, atentemos noutro momento do drama: depois de ter conhecimento, pelo mensageiro, das mortes de Creúsa e do pai (879-90), Medeia prossegue com o plano de vingança, que inclui a morte dos próprios filhos. Neste momento, porém, o seu espírito divide-se: por um lado, move-a a ira por Jasão, por outro, o afecto pelos filhos parece atrasar o infanticídio. A linguagem que emprega denota claramente a indecisão entre vontades opostas: destacamos a apóstrofe à alma e ao *dolor*, as interrogações e o léxico da vacilação (*titubas; uariam; incertam; dubium; fluctuatur*).

A estes junta-se o símile marítimo⁸⁷⁰ que reforça a instabilidade e dilema interior da protagonista (937-44):

*Quid, anime, titubas? Ora quid lacrimae rigant
uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor
diducit? anceps aestus incertam rapit;
ut saeua rapidi bella cum uenti gerunt,
utrimque fluctus maria discordes agunt
dubiumque feruet pelagus, haud aliter meum
cor fluctuatur: ira pietatem fugat
iramque pietas – cede pietati, dolor.*⁸⁷¹

Note-se a expressividade do poliptoto em *pietas* nos últimos versos do passo seleccionado. A sua alma volteia à semelhança das forças da natureza numa tempestade marítima (*aestus, uenti, fluctus, maria, pelagus*). O vocabulário da intempérie é também o da ira, da desordem e do conflito: *rapit, saeua, discordes, feruet*. Mas, a *ira* e o *dolor* dão lugar à *pietas*, a *pietas* à *ira* novamente, e assim sucessivamente, à semelhança de ventos contrários que brigam entre si, de ondas conflituantes que fervilham. Como sabemos, é a ira que vence esta batalha interna.

Portanto, no âmbito do ideário estóico professado por Séneca, a metáfora da tempestade é verdadeiramente eficiente porque se adapta de forma profícua aos objectivos pedagógicos da composição dos dramas.

⁸⁷⁰ Cf. a comparação do poder de Medeia com o mar em 166 e 754-6.

⁸⁷¹ ‘Por que hesitas, minha alma? Por que tenho o rosto banhado de lágrimas,/ por que me puxa a ira para aqui e o amor para ali,/ deixando-me dividida? Uma maré de dois sentidos arrasta-me, hesitante;/ assim como os céleres ventos travam guerras violentas,/ e ondas em conflito levam o mar em direcções contrárias,/ e as águas fervilham, indecisas, assim o meu/ coração vacila. A ira rechaça a piedade,/ e a piedade, a ira: cede ao afecto, angústia.’

Com base nos exemplos analisados e noutros que destacaremos adiante, verifica-se que tendencialmente a imagética da tempestade se reveste de duas componentes significativas predominantes: o *furor* e a hesitação⁸⁷². Por um lado, a violência e a fúria da tempestade reproduzem a ira humana, um dos *uitia* mais desprezados por Séneca⁸⁷³; por outro, a confusão e o caos da intempérie reflectem a vacilação e hesitação mundanas⁸⁷⁴.

É fácil, portanto, descortinar nesta metáfora marítima a antítese dos valores estoicos; é pelo *exemplum* negativo que Séneca cumpre o seu papel pedagógico, como é seu apanágio.

Veja-se como a primeira parte do verso 942 – *dubiumque feruet pelagus* – sintetiza as linhas-mestras desta imagem: as águas das marés são tão improváveis (*dubium*) como coléricas (*feruet*). Apesar de a incerteza desempenhar uma função crucial, uma vez que contribui para a amplificação e complexificação da metáfora em apreço, a verdade é que quando as flutuações temperamentais de Medeia cessam a cólera ganha essa batalha interna⁸⁷⁵. A busca pela consistência e pela moderação estoicas, trilhada por Séneca, não encontra, de facto, eco nesta paisagem de turbulência marítima que o seu drama elege como um dos motivos poéticos mais profícuos na demonstração do *furor*.

À semelhança de Medeia, também Clitemnestra se debate com um espírito em conflito. A metáfora marítima associa-se à linguagem do fogo presente no diálogo entre si e a Ama, objecto prévio da nossa atenção. A amante de Egisto, além de consumida pelo fogo do *furor*, confessa-se dividida interiormente, qual embarcação arrastada por forças da natureza contrárias (138-44):

⁸⁷² Recuperando a noção de domínio da psique pelas paixões (*Phaed.* 184: *tota mente dominatur*) e a sua relação com a metáfora da tempestade, urge resgatar outra ideia partilhada por Séneca na prosa: a de que os seres inconsistentes e hesitantes são alvos mais fáceis das tempestades, uma vez que não se focam num só caminho (*Tranq.* 9.3: *non potest umquam tanta uarietas et iniquitas casuum ita depelli, ut non multum procellarum irruat magna armamenta pendentibus*). Desta afirmação induz-se a noção de *procella* não só como representação do *furor* (*affectus* como a ira e a incerteza) que temos tido oportunidade de analisar, mas igualmente como metáfora para a consequência dessa vacilação.

⁸⁷³ O desprezo de Séneca pela ira é notório; de todas as paixões, esta é a mais incontrollável e imprevisível, à semelhança das intempéries meteorológicas. Note-se, aliás, como o poeta-filósofo, em *Ira*, 3.1.4, ao discutir as formas pelas quais este *affectus* se distingue dos demais, o compara directamente a uma tempestade e à sua incontrollável intensidade: *Cetera uitia impellunt animos, ira praecipitat. Etiam si resistere contra adfectus suos non licet, at certe adfectibus ipsis licet stare: haec, non secus quam fulmina procellaeque et si qua alia inreucabilia sunt quia non eunt sed cadunt [...]*.

⁸⁷⁴ Note-se que essa faceta complementar da metáfora, a da incerteza, emerge já na prosa, em especial no *De Tranquillitate Animi*. Nos antípodas da *tranquillitas animi*, a mente incerta é aquela que manifesta mil flutuações: *mille fluctus mentis incertae* (*Tranq.* 9.10).

⁸⁷⁵ Sobre o tema da cólera na Antiguidade Clássica, *uide* Harris (2001) e Braund (2004).

... *fluctibus uariis agor,*
*ut, cum hinc profundum uentus, hinc aestus rapit,*⁸⁷⁶
incerta dubitat unda cui cedat malo.
proinde omisi regimen e manibus meis:
quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret,
huc ire pergam; fluctibus dedimus ratem.
*ubi animus errat, optimum est casum sequi.*⁸⁷⁷

Nesta autocaracterização colaboram os motivos típicos das imagens deste género como o vocabulário marinho – *fluctibus uariis, aestus, unda, uentus, regimen, ratem* –, o léxico do movimento traduzido por formas verbais como *rapit, cedat, omisi, feret, pergam, sequi*, e amiúde associado à ideia de impetuosidade e violência.

Da nossa análise à imagem marítima, observamos igualmente a recorrência de verbos na forma passiva⁸⁷⁸; aqui, com *agor* percebemos a noção de submissão e irresistibilidade aos *affectus*. Da mesma forma o *corpus* trágico, em especial as personagens senequianas, partilham dessa linguagem de incerteza e indecisão: *incerta; dubitat*⁸⁷⁹. Ou seja, se subsiste a dúvida, é porque existe poder de escolha, e há também lucidez.

Clitemnestra anseia furiosamente vingar-se de Agamémnon, odioso marido, ocultando o adultério e a culpa que a devora; mas, por outro, sente vergonha, porque está consciente da monstruosidade dos seus intentos e crimes passados e futuros⁸⁸⁰. Daí que se compare a um timoneiro que marés e ventos contrários empurram, conduzindo a embarcação ora numa direcção, ora noutra, em completa desorientação.

A confusão marítima, reflexo da mente de Clitemnestra, é de tal ordem que nem as próprias ondas sabem onde devem quebrar. No entanto, mais uma vez⁸⁸¹, no quadro imagético da turbulência marítima, a heroína trágica confessa a derrota pessoal da

⁸⁷⁶ A propósito do verso 139, Tarrant (1976) 201 comenta que a comparação se baseia provavelmente directamente em *Ov. Met.* 8.469ss., e que é reelaborada em *Med.* 939ss.

⁸⁷⁷ ‘Sou impelida por vagas opostas, como quando das profundezas do mar, de um lado o vento e do outro a corrente o revolvem e a onda vacila sem saber perante que calamidade ceder. Larguei por isso das mãos o leme: aonde queira levar-me o rancor, aonde o ressentimento, aonde a esperança, aí estou disposta a ir. Às vagas entreguei a minha barca: quando a alma perde o rumo, o melhor é deixar-se guiar pela fortuna.’ Tradução nossa.

⁸⁷⁸ Cf. e.g. *Med.* 943 (*fluctuatur*), *Phaed.* 184 (*dominatur*).

⁸⁷⁹ Cf. e.g. *Med.* 939 (*incertam*); 942 (*dubium*); *Phaed.* 181 (*remeat*).

⁸⁸⁰ Observa Ferreira (2011^a) 108 que «Egisto e Clitemnestra estão destinados a recriar o passado: o primeiro não perde de vista o destino que marcou o seu nascimento (48, 226ss., 223); a morte de Ifigénia e as ligações de Agamémnon com as cativas troianas e, em particular, com Cassandra estão no espírito de Clitemnestra (162ss). Esta não tem *mores, ius, decus, pietas, fides... pudor* (112ss.), mas Agamémnon já tinha perdido tais virtudes no passado (158ss., 164ss.).»

⁸⁸¹ Cf. e.g. *Ag.* 131-8.

uoluntas: acaba por entregar as rédeas da vida e das acções aos *affectus* (*fluctibus dedimus ratem*). Assim, o leme do navio é abandonado e deixado ao sabor das ondas imprevisíveis da *ira*, do *dolor*, da *spes*⁸⁸²; em última análise, à obra do *casum*.

O sentimento de culpa prevalece sobre o seu espírito, e como sente que já perdeu tudo, inclusivamente os valores de outrora⁸⁸³, desresponsabiliza-se e anula a capacidade racional. Quem a conduz agora, ou melhor, a arrasta é o acaso e o *affectus*.

Igualmente em *Hercules Furens* – drama cuja fonte principal é para muitos o *Heracles* euripídiano⁸⁸⁴ –, apesar das significativas diferenças no âmbito do tratamento temático e especialmente da exploração da figura de Hércules, encontramos alusões ao símile marítimo.

Destacamos, por exemplo, a última intervenção coral da peça (1054-1137), que surge na sequência do assassinio de Lico, Mégara e dos filhos às mãos de um Hércules, tomado pelo *furor* e *insania*. Depois dos crimes cometidos, o herói cai num sono profundo. Neste terceiro estásimo, o coro lamenta a desgraça de Hércules e a das suas vítimas, e invoca o auxílio de astros e deuses, para que se compadeçam da desventura do filho de Júpiter. Além disso, faz uma demorada oração ao Sono (*Somnum*), entidade reparadora dos males do homem.

O símile marítimo surge para descrever o estado de transtorno que Hércules conserva (1082-1087). O sono é inquieto, os cruéis pesadelos (*saeua somnia*) assaltam-no, pois não superou as perturbações anteriores. Aqui, encontramos o simbolismo de um mar que, apesar de terminada a tempestade, ainda encapela, a espelhar de modo visualista a agitação anímica após uma crise psicológica⁸⁸⁵. Hércules contém ainda em si a tempestade, à semelhança das ondas que, tão fustigadas pelos ventos, conservam longos tumultos mesmo depois da acalmia (1087-93):

*nec adhuc omnes expulit aestus,
sed ut ingenti uexata noto
seruat longos unda tumultus
et iam uento cessante tumet,*

⁸⁸² Cf. *Const.* 9.2: ... *sapiens, qui nescit nec in spem nec in metum uiuere*; *Thy.* 348: *rex est qui posuit metus*.

⁸⁸³ Cf. *Ag.* 112s.

⁸⁸⁴ Destacam-se, contudo, as diferenças em relação ao original grego: *uide* Paratore (1966), Bishop (1966), Henry & Walker (1965). Veja-se uma síntese destas diferenças em Luque Moreno (1979) I, 113-7. Mais recente, o estudo comparativo de Silva (2008), no âmbito do mestrado em Estudos Clássicos – Literatura Comparada, dissertação apresentada à Universidade de Lisboa.

⁸⁸⁵ Cf. *Tranq.* 2.1.

* * * * *

*Pelle insanos fluctus animi,
redeat pietas uirtusque uiro.*⁸⁸⁶

Em bom rigor, o vocabulário marítimo (*aestus, noto, unda, uento*) funde-se, como em outros passos que analisámos, com o do *affectus* (*uexata, tumultus, tumet, insanos fluctus animi*). Acrescem ainda as formas verbais como *expulit* e *pelle* a sublinhar a noção de doença e de contágio, que frequentemente se associa aos *affectus*, entendidos, pelos estóicos, como patologias da alma⁸⁸⁷.

Apesar de a cólera e a indecisão se assumirem como *affectus* específicos que relevam da imagem da tempestade senequiana, o tropo pode ser tomado no seu todo como representação da psique não-estóica e da sua natureza desviante. Veja-se a analogia que o autor apresenta em *Ira* 3.6.1: a *tranquillitas animi* assemelha-se à imperturbabilidade que caracteriza a camada superior da atmosfera. Esta carece de toda e qualquer agitação (*omnia tumultu caret*) e está livre de distúrbios provocados por tempestades (*in tempestatem inpellitur*) e ventos (*uersatur in turbinem*)⁸⁸⁸:

*Eodem modo sublimis animus, quietus semper et in statione
tranquilla conlocatus, omnia infra se premens quibus ira*

⁸⁸⁶ ‘E ainda não amainou por completo a tempestade, tal como a onda fustigada pelo violento Noto mantém por longo tempo a agitação e se encapela mesmo depois de o vento ter cessado. Repele a louca tormenta do espírito e que esse homem recupere o sentido do dever e a fortaleza.’ Tradução nossa.

⁸⁸⁷ Ausentes a *uirtus* e a *pietas*, o coro anseia que o sono não abandone o herói até que a razão, a *tranquillitas*, regresse ao seu espírito (1081). Também em *Her. O.* Dejanira, louca de ciúmes de Iole, decide vingar-se do marido. Ignora os conselhos da Ama, que tenta apaziguar a sua cólera, e envia ao herói uma túnica impregnada do sangue do centauro Nesso. Aquele fora ferido por uma seta de Hércules, envenenada com o sangue da Hidra de Lerna. Quando morreu disse maliciosamente a Dejanira que, caso algum dia o herói se interessasse por outra mulher, devia impregnar uma túnica com esse sangue, e entregá-la a Hércules, porque esta actuará como poderoso filtro amoroso, levando-o a amá-la para sempre. Assim, a enciumada Dejanira segue as recomendações do centauro, mas logo percebe que fora vítima de uma traição, quando vê que, exposta ao sol, a túnica se incendia. Pressagia o pior e sente-se arrependida do seu plano de vingança. É neste contexto que, pela sua boca, surge o símile marítimo: à semelhança de um oceano que, mesmo após a acalmia dos ventos, continua agitado como se estivesse mergulhado em plena intempérie, assim se encontra a sua alma desde que assistiu ao *monstrum* (710-2). Veja-se igualmente a descrição que faz da actuação do veneno e do modo como corroeu os tecidos da túnica, por meio de três símiles com elementos da natureza (728-735): compara-os às neves que derretem quando chega a Primavera; ao movimento das ondas do mar que se transformam em espuma; e ao incenso que se espalha e é derretido nos fogos dos altares.

⁸⁸⁸ Vide Williams (2005) 422: «Just as the whirlwinds and other forces of nature can bring chaos to the ordinary cycle of things, so the implication is that Seneca’s human whirlwinds are themselves “natural” deviants, the ordinary workings of the human/social (Stoic) *ratio* overthrown by the excesses of these occasional but (experience tells us) inevitable transgressors.»

*contrahitur, modestus et uenerabilis est et dispositus; quorum nihil inuenies in irato.*⁸⁸⁹

Assim, da mesma forma o *sublimis animus* do estóico refreia todos os impulsos que conduzam à cólera, afastando-se dos *omnia infra* e *inferiora*, lugar de raios e relâmpagos, símbolos de instabilidade. A mente ideal define-se pela elevação, calma, modéstia, dignidade e coerência. Dela ausentam-se a raiva, a vacilação e a dúvida. Portanto, nenhuma destas propriedades poderá ser encontrada num homem encolerizado.

Por meio da analogia da mente humana com a imagética da atmosfera celeste o Cordubense alcança, mais uma vez, a tradicional conexão do indivíduo com a natureza e com o cosmos⁸⁹⁰. Em jeito de síntese, a figura da tempestade é moldada na antítese do idealismo estóico.

3.4.2. *De procella*: exemplos do mecanismo écfrástico senequiano

No drama senequiano, além de mecanismos como o símile ou a metaforização que têm sido objecto da nossa análise, o predomínio do modo narrativo⁸⁹¹ manifesta-se igualmente no uso da écfrase extensa ou *descriptio* poética.

Lausberg define este artifício como o processo descritivo pormenorizado de uma pessoa ou objecto, tendo por finalidade a produção da *enargeia*⁸⁹² ou *euidentia* (§369), que o autor entende como a descrição viva e minuciosa de algo, mediante a enumeração das suas particularidades sensíveis, reais ou inventadas pela *phantasia*⁸⁹³.

⁸⁸⁹ ‘Da mesma forma que uma mente sublime, sempre calma e colocada num ambiente sereno, ao refrear todos os impulsos inferiores de onde brota a ira, é modesta, venerável e unida, nenhuma destas qualidades encontrarás num homem irado.’ Tradução nossa.

⁸⁹⁰ Na prosa, o destino identifica-se com a *natura*, a Fortuna e a *diuina ratio* (*Ben.* 4.7-8). Viver de acordo com a natureza e o destino, que é fixo e inalterável (*Nat.* 2.35.2), consistia em viver de acordo com o plano da Providência (*Nat.* 3. *praef.* 12). O traço distintivo do *sapiens*, e que resumia o ideal estóico, era o facto de se oferecer ao *fatum*: *Quid est boni uiri? praebere se fato* (*Prou.* 5.8).

⁸⁹¹ Na retórica antiga não existia uma distinção tão estanque entre narração e descrição, como aquela que se observa nos dias de hoje. A descrição conferia vividez ao discurso, e rompia com a estaticidade, designadamente com a referência a factos implícitos na cena. Afirma Rodolpho (2014) 98 que «o dispositivo ecfástico, portanto, remete ao discurso periegético, que guia o espectador ao redor da cena descrita, explorando ao máximo as possibilidades que a imagem encerra.»

⁸⁹² Cassin *apud* Rodolpho (2014) 98 considera que a écfrase é a figura retórica por excelência da *enargeia*, a qual corresponderá, assim, na tradição latina ao conceito de *euidentia*, produzido por meio de inúmeros procedimentos retóricos.

⁸⁹³ *Vide* Rosado Fernandes (2011) 218-9. A écfrase não é, porém, o único meio apto a produzir *enargeia*. O seu efeito está igualmente patente em figuras como a metáfora, o símile, a hipérbole ou a prosopopeia, entre outros processos amplificativos que colaboram na exposição clara do discurso, que visa a estimulação da comoção no público. Sobre a relação entre écfrase e evidência, *uide* Rodolpho (2014).

A éfrase é particularmente interessante porque colabora na construção de imagens de entidades imaginárias que, por meio dos *uerba*, são representadas de forma absolutamente crível. As duas virtudes fundamentais da éfrase, referidas pelos autores de exercícios de retórica, são a clareza (*saphéneia*) e a vivacidade (*enargeia*) da exposição. Acresce ainda a importância de adaptação e adequação à temática em apreço, sem delongas em aspectos dispensáveis⁸⁹⁴.

Dado que na tradição latina a descrição é considerada uma forma de amplificação discursiva, que visa detalhar para apresentar diante dos olhos, a correspondência entre a descrição e a éfrase é inequívoca.

No entanto, e apesar das inúmeras categorias englobadas pelo mecanismo efrástico⁸⁹⁵ e do enquadramento no género descritivo, esses factos não limitam nem restringem a sua actuação exclusivamente a esse campo, como se pode ver pela categoria mista que mescla tempo e acção, a que se poderia dar o nome de *éfrase narrativa*⁸⁹⁶.

Para os autores actuais, é satisfatória a categorização da descrição com base no objecto referenciado, seguindo grosso modo a categorização de Téon, e daí teremos: a *topografia* (descrição de um lugar)⁸⁹⁷; a *cronografia* (descrição temporal); a *prosopografia* (descrição física de personagem); a *etopeia* (descrição moral da personagem)⁸⁹⁸; o *retrato* (combina a descrição física com a moral); a *prosopopeia* (descrição de um ser imaginário ou alegórico); o *paralelo* (como sugere o nome, trata-se de uma combinação de duas descrições, a estabelecer uma relação de semelhança ou antítese entre personagens ou objectos); e a *hipotipose* (descrição enérgica de acções, paixões, eventos físicos ou morais)⁸⁹⁹.

⁸⁹⁴ Sobre as relações entre éfrase, imaginação e persuasão na teorização retórica antiga, *vide* Webb (2016).

⁸⁹⁵ A sistematização da éfrase só foi levada a cabo na época da Roma Imperial por autores de *progymnasmata* (manuais de retórica), como Téon ou Hermógenes, apesar do seu uso em períodos anteriores. Às várias classificações que existem actualmente do mecanismo efrástico, apesar de certas oscilações entre elas, subjaz a matriz apresentada por Téon, que incluía a éfrase nos exercícios de retórica a ensinar aos jovens. Distingue cinco categorias em função do objecto referente: *prósopa* (personagens/ animais); *tópoi* (espaços/ lugares); *chrónoi* (tempo/épocas); *pragmata* (acções); e *trópoi* (modos: equipamentos; armas; máquinas). Cf. Rodolpho (2014) 96.

⁸⁹⁶ Téon considera ainda que a éfrase pode ser mista, conciliando tempo e acção, como no combate nocturno em Tucídides, 7.44.

⁸⁹⁷ No âmbito deste mecanismo, os latinistas distinguem ainda a descrição de lugares imaginários, a *topotésia*.

⁸⁹⁸ Paralelamente a este expediente, existe ainda a *idolopeia*, recurso estilístico por meio do qual se introduzem no discurso seres sobrenaturais ou espíritos humanos, animizados pela descrição e atribuição de discurso.

⁸⁹⁹ *Vide* Hamon & Baudoïn (1981).

A descrição surge como uma marca evidente do estilo épico⁹⁰⁰: autores como Homero e Virgílio tinham necessidade de clarificar a narração, e descreviam aos ouvintes e leitores os objectos e seres que não podiam ser observados *in loco*⁹⁰¹. Desta forma, podiam visualizá-los com grande: dá-se a presentificação do discurso.

Por meio deste mecanismo e da *enargeia* que dele decorre, podem cumprir-se os três objectivos da retórica: o *delectare*, mas igualmente o *docere* e o *mouere*. O predomínio de elementos narrativos e descritivos aproxima, em grande medida, o drama filosófico senequiano do género épico.

Séneca herda ainda o gosto pelo expressionismo. De facto, no seu teatro a presença das *descriptions* é muito mais forte do que no drama ático, facto que resultará provavelmente da sua formação e do influxo da prática oratória na época imperial⁹⁰². É justo considerar que os expedientes da arte declamatória influenciaram a sua poesia dramática. Considerada um *color poeticus* herdado do género épico, os declamadores, que tomavam como modelos Virgílio e Ovídio⁹⁰³, valorizavam grandemente o poder e a eficiência da *descriptio*.

Foi eleita pelo poeta-filósofo como uma das suas formas predilectas de digressão. As extensas secções inseridas no diálogo dramático agitam as expectativas do público, na medida em que a sua natureza – narrativa e/ou descritiva – rompe com a verosimilhança desse dialogismo. O interlocutor anula-se, desloca-se a atenção para o espectador. Segundo Tietze Larson, as personagens aproximam-se da audiência:

«[...] the Senecan character becomes, as it were, a narrator of his or her own situation, establishing a link with the audience and an objective distance from the other characters which breaks down the limits of the self-contained world essential to the dramatic mode and sets up a

⁹⁰⁰ Cf. Lohner (2011) 96.

⁹⁰¹ Na retórica, reforça Webb *apud* Rodolpho (2014) 98 que o objetivo da descrição não é tanto o de explicar o objecto, mas sobretudo dispô-lo diante do espectador, tendo em vista tanto a representação das suas características sensíveis como as inteligíveis.

⁹⁰² Conforme nota Winterbottom (1980) 61, parece existir uma reciprocidade de influências entre os discursos declamatório e poético. Do ponto de vista da *inuentio* partilham temas e esquemas argumentativos; no campo da *elocutio*, características de estilo e ornato. Destacamos, mais uma vez, a influência das *suasoriae* e das *controuersiae* no drama senequiano. Cf. *Phoen.* 535-85 (suasória em verso), *Thy.* 546-622 (cf. Quint. *Inst.* 4.24), *Tro.* 642-62, *Med.* 301-379. Salientamos sobretudo a presença desses elementos oratórios na cena padronizada que integra o segundo acto do drama senequiano, aquela que expõe um debate (frequentemente travado entre o protagonista e um valido ou ama) referente ao conflito dramático: cf. e.g. *Tro.* 203-352 (especialmente, 326-41); *Med.* 236-51 (integra elementos de uma controvérsia); *Ag.* 203-25 (de acordo com Tarrant (1976) 212, a réplica da *Nutrix* opera como uma «*suasoria* in miniature, with a carefully simmetrical structure.»

⁹⁰³ Cf. Verg. *A.* 1.84-156, 3.190-210, 5.8-34; *Ov. Met.* 11.461-572.

relationship with the audience which properly belongs to the narrative mode.»⁹⁰⁴

As *pinturas verbais*⁹⁰⁵ senequianas pausam a acção e evocam o gosto do autor pelo visualismo que, em última análise, alimentava o propósito filosófico subjacente ao seu drama, sobretudo por meio do reforço pictórico da denúncia moral dos *uitia*.

Consideramos importante realçar o duplo objectivo da éfrase, como mecanismo linguístico-semântico. Por um lado, pormenoriza e, por outro, sublinha as questões que o autor deseja ver evidenciadas. De uma forma geral, a ocorrência das descrições mais extensas – e no drama senequiano essa intenção é muito clara – não visa a reprodução inerte, mas permite, acima de tudo, por meio do visualismo pictórico das *ekphrases*, entrever sentimentos, desejos, motivações e acções, componentes que habitualmente consideramos característicos da narração.

Em interessante artigo, María de la Almudena Zapata Ferrer agrupa as *descriptiones* do drama senequiano em quatro tipologias: as *descriptiones locorum*, sobretudo topografias de lugares estreitamente ligados às personagens do drama⁹⁰⁶; típicas da épica, as *prosopografias*, de personagens presentes ou ausentes de cena⁹⁰⁷; as *descriptiones ferarum*⁹⁰⁸; e as *descriptiones commixtae*, aquelas que, integradas no relato, correspondem ao seu uso mais primitivo, a clarificação⁹⁰⁹.

⁹⁰⁴ Cf. Tietze Larson (1994) 62. Note-se que inúmeros são os expedientes que podem comprometer a ilusão cénica, como a éfrase, o símile homérico, e ainda a tendência autoreflexiva das personagens.

⁹⁰⁵ Cf. Staley (2009) 113: «The “spectacle” of Senecan tragedy is not created through costume or scenery but through the images that readers or listeners create for themselves in their minds, spurred by Seneca’s verbal paintings» In Seneca, as in Longinus, the instrument of *phantasia* is to be found in the text». Cf. também Larson (1994) 13: «description is concerned with picture-making.»

⁹⁰⁶ As *descriptiones locorum* na tragediografia senequiana são, de uma forma geral, topografias. Cf. *Phoen.* 602-14 e *Oed.* 278-86 (respectivamente, descrições das regiões da Lídia e da Eólia); *Her. O.* 775-782 e *Ag.* 558-575 (descrições da ilha de Eubeia); *Tro.* 483-6 e 1078-1080 (duas proeminências de terreno, ambas situadas em Tróia: o túmulo de Heitor e a colina, de onde a *turba multa* assiste aos sacrifícios de Astíanax e Políxena); a descrição da gruta silenciosa e obscura, situada *in remoto regiae sedis loco*, onde Dejanira esconde o manto impregnado com o sangue do centauro Nesso, em *Her. O.* 485-490; a descrição de uma árvore (*quercus*) em *Her. O.* 1623-1626; em *Tro.* 1068-1071, Séneca apresenta a *descriptio rei* de uma torre; três paisagens costeiras (*Phoen.* 67-73, 115-121 e *Phaed.* 1057-1059); *Oed.* 530-548: o bosque, próximo de Tebas onde o sacerdote oferece sacrifícios para conhecer o assassínio de Laio.

⁹⁰⁷ Cf. *Oed.* 413-418 e 419, a descrição da aparência do deus Baco; em *Ag.* 759-769, a descrição das Fúrias. Em *Her. f.*, a propósito do relato de Teseu do 12.º trabalho de Hércules, que consistiu em trazer Cérbero dos Infernos, Séneca oferece uma descrição tradicional do monstro de três cabeças, corpo coberto de serpentes e cauda com outra serpente maior. Quanto a figuras mitológicas, mas humanas, encontramos, e.g. *descriptiones* físicas de Medeia (*Med.* 387-391); da beleza de um Teseu jovem (*Phaed.* 651-655); de Laio (*Oed.* 624-626). Séneca também confere destaque a algumas personagens ligadas ao culto e à adivinhação: em *Agam.* 712-719, temos a descrição de Cassandra possuída pela divindade; ou a de um sacerdote ancião, em *Oed.* 551-555. Vide Zapata Ferrer (1980) 373-375.

⁹⁰⁸ Quanto às *descriptiones ferarum*, temos, por um lado, a descrição da serpente, em *Med.* 686-690, e, por outro, a do touro marítimo em *Phaed.* 1036-1048. Apesar das divergências, apresentam aspectos em

Na sequência da análise ao símile marítimo, e em especial ao motivo poético da intempérie como imagem da vida interior, da luta *ratio-affectus*, cumpre-nos igualmente destacar o tratamento da éfrase da tempestade.

O gosto de Séneca pela imagética marítima, em especial a da turbulência das vagas, parece também ele modelado pela prática oratória na medida em que, de acordo com Stanley Bonner, a arte declamatória mostrava essa predilecção por tempestades marítimas⁹¹⁰, a par de cenas de horror, desmaios e de embriaguez⁹¹¹.

Contudo, no que diz respeito ao teatro, os vestígios do relato da tempestade já se encontravam no drama latino anterior a Séneca, particularmente, em Pacúvio⁹¹² e em Ácio⁹¹³. Observa Tietze Larson que Lívio Andronico terá sido o primeiro a introduzir o relato da intempérie marítima na poesia latina, no *Aegisthus* e na tradução que fez da *Odisseia*⁹¹⁴.

comum, em notório paralelismo. Assim, os animais surgem ambos da natureza: a serpente, da terra; do mar, emerge o touro. Além disso, é pela boca de personagens secundárias – a *nutrix*, em *Medea*; o mensageiro, em *Phaedra* – que ocorrem as descrições. Outro aspecto que liga os momentos, senão o mais importante, é o facto de tanto uma *fera* como a outra servirem de instrumentos vingativos de uma rejeição infligida: Medeia usa a serpente na preparação da vingança de Jasão; em *Phaedra*, a consumação da tragédia da protagonista, despeitada pela renúncia de Hipólito ao seu amor, atinge o seu clímax com a morte do jovem, provocada pelo terrível touro. No entanto, enquanto a serpente surge como expediente (apenas) preparatório da vingança, pela mão de Medeia, para gerar «males maiores», a aparição do touro deve-se indirectamente a Fedra, pois decorre do pedido de Teseu a Neptuno; funciona, contudo, como único móbil de vingança. Segundo Zapata Ferrer (1980) 377, a descrição da serpente não era absolutamente fundamental, tendo em conta que acaba por não ser utilizada na consumação do crime da princesa da Cólquida. Séneca teria, pois, seguido uma tradição da prosopografia deste animal que remontaria a Homero (*Il.* 2.299s.). Cf. igualmente exemplos em autores latinos: Virgílio (*Aen.* 2.203-212 e 5.87-90); Ovídio (*Met.* III. 32-35); Lucano (9.712-714); Estácio (*Theb.* 5.508-511). Na maioria dos autores, a serpente possui uma natureza prodigiosa e surge habitualmente em contextos de luto e desgraça.

⁹⁰⁹ Cf. e.g. *Her. f.* 662-696, 709-727, 762-769 (prosopografias com topotésias). No terceiro acto desta peça, um elemento ecfrástico acaba por ofuscar um dos motivos centrais do argumento (a intenção de assassinar o tirano Lico), neste caso a narrativa de Teseu, em diálogo com Anfitrião, contendo a descrição das regiões infernais, *descriptio inferorum*, que tem como modelo Virgílio (*uide* Fitch (1987) 46s.). Em *Thy.* 641-682, Séneca compõe uma extensa e elaborada *descriptio commixta*, que alterna entre *descriptiones locorum* e *rerum*, que analisaremos com maior pormenor mais adiante, quando tratarmos a paisagem do *locus horrendus*. Zapata Ferrer (1980) 377-379 destaca a ausência de *descriptiones* na *praetexta Octavia*, característica que afasta ainda mais o drama da estética senequiana.

⁹¹⁰ Cf. *Sen. Con.* 7.1.4, 7.1.10, 7.1.26; *Suas.* 3.2.

⁹¹¹ Bonner *apud* Lohner (2011) 100s. Note-se as cenas de desmaio em *Ag.* 775-778 e 786-90, e de embriaguez em *Thy.* 908-69.

⁹¹² Em *Teucer* Pacúvio oferece uma descrição de tempestade, que, de acordo com Monford *apud* Larson (1994) 92 fornece «for the first time... the full apparatus of the Roman storm.»

⁹¹³ *Vide Clytemnestra* 237; *Medea* 183-185, 239, 381-394, 573-577 (Ribbeck). O contributo de Énio subsiste sob a forma de um símile em *Ann.* 430-432.

⁹¹⁴ Tietze Larson (1994) 91.

Na épica, o tratamento da tempestade em Virgílio (A. 1.81ss.) e em Ovídio (*Met.* 11.474ss)⁹¹⁵ dá continuidade à tradição, tornando-se o paradigma que influenciou a estética senequiana⁹¹⁶.

Além disso, como demonstrámos, sobretudo no capítulo que dedicámos à exposição dos pressupostos cosmológicos da *Stoa*, o destaque que Séneca confere aos elementos água e fogo no teatro vai ao encontro da sua centralidade na visão estoica do universo: *Aqua et ignis terrenis dominantur; ex his ortus, ex his interitus est* (*Nat.* 3.28.7)⁹¹⁷.

Vimos, aliás, que à convenção estoica mais ortodoxa – que estabelece a conflagração pelo fogo como catástrofe que aniquila a raça humana⁹¹⁸ – Séneca inclui o dilúvio como fenómeno responsável pelo fim do mundo⁹¹⁹, o que demonstra o potencial da imagética da água.

Neste sentido, recordamos as palavras de Marie-Hélène Garelli que sintetizam, de modo subliminar, o «espectáculo da alma humana» que as paisagens senequianas têm a capacidade de oferecer:

«[...] les tableaux successifs nous renvoient aux mouvements de l'âme, tour à tour paisible ou agitée. La *rupture* introduite dans chaque pièce par l'intervention du *nuntius*, l'irruption soudaine de l'épopée dans la tragédie, nous introduit, par un effet de perspective et de profondeur étonnant, dans un drame nouveau, une tragédie où le messenger se définit comme l'homme universel qui, par le biais des paysages, donne le spectacle de l'âme humaine»⁹²⁰.

Como temos vindo a observar no decurso da nossa análise, a recorrência do motivo da tempestade, à semelhança de outros elementos naturais, confirma, uma vez mais, que poesia, filosofia e cosmologia se alinham para projectar a emoção no enquadramento cósmico.

⁹¹⁵ Ovídio emula com Virgílio nas *Metamorphoses*, mas o *tópos* surge igualmente em *Fast.* 3.581-600 e *Tr.* 1.2.14-62, 1.11.13-44.

⁹¹⁶ A descrição da tempestade assume-se como um *tópos* convencional da poesia épica, que terá sido impulsionado pelas descrições homéricas em *Od.* 5. 2291ss. e 12. 403-425.

⁹¹⁷ Cf. Pratt (1983) 33.

⁹¹⁸ Cf. *Nat.* 3.28.7, 3.13.2: *ignis exitus mundi est*.

⁹¹⁹ Cf. *Nat.* 3.27.10ss. Séneca tenta também a conciliação entre ambas as visões, por meio da associação dos dois fenómenos (*Nat.* 3.29.1).

⁹²⁰ Garelli (1998) 31.

3.4.2.1. *Phaedra*

a) Teseu e Hipólito, o desejo de vingança e a tempestade

Destacamos, para análise, dois momentos descritivos da tempestade, considerados emblemáticos⁹²¹: a) a descrição da tempestade e da emersão do monstro taurino, em *Phaedra* (1007-1034); b) em *Agamemnon*, pela voz de Eurílates, o incrível relato da intempérie enfrentada pela frota grega após a saída de Tróia (392-578).

No drama dos amores proibidos de Fedra, quando Teseu regressa dos Infernos, encontra a mulher mergulhada em profundo lamento, e procura o motivo que a leva a deseja pôr termo à vida. Fedra não se atreve a confessar a verdade, e acusa Hipólito de ter atentado contra o seu pudor: *ferro ac minis/ non cessit animus: uim tamen corpus tulit./ labem hanc pudoris eluet noster cruor* (892-893)⁹²².

O herói acredita na versão da mulher e, movido pela cólera, roga a Neptuno vingança⁹²³. Formulando o desejo que ainda lhe cabe⁹²⁴, o *furor* e o despotismo contribuem para a consumação da tragédia: *En perage donum triste, regnator freti!/ non cernat ultra lucidum Hippolytus diem/ adeatque manes iuenis iratos patri* (945-947)⁹²⁵.

Teseu sente que Hipólito o enganou, que o seu *modus uiuendi*, selvagem e austero, e alheado do buliço da corte era afinal mera aparência (*o uita fallax* – 918)⁹²⁶. O pai considera que a natureza sóbria, rígida e melancólica do seu comportamento, os costumes antigos, vestes grosseiras e parcas, eram uma dissimulação. Para Teseu, o verdadeiro carácter do filho viera ao de cima com o *nefas* contra Fedra (924s.).

⁹²¹ Tietze Larson (1994) 91s.

⁹²² Cf. a sua confissão, após saber da morte de Hipólito: *Audite, Athenae, tuque funesta pater/ peior nouerca: falsa memorauit et nefas./ quod ipsa demens pectore insano hauseram./ mentita finxi. uana punisti pater./ iuenisque castus crimine incesto iacet./ pudicus, insons* (1191-1196). ‘Ouve-me Atenas, e tu, um pai pior/ do que a malévola madrasta. Conte coisas falsas e, ao mentir,, culpei-o da atrocidade que eu própria, tresloucada, concebera no coração insano. Puniste-o em vão, pai, e este jovem casto, sacrilegamente acusado, jaz/ ouro e inocente.’

⁹²³ Sobre o mito de Hipólito, *uide* Matias (2007).

⁹²⁴ Neptuno, o seu pai em Trezena (em Atenas, era Egeu), concedera-lhe três desejos: em Séneca, este é o último; o primeiro, quando partiu de Trezena para Atenas; o segundo, quando se encontrava no labirinto. No drama euripídico, trata-se do primeiro.

⁹²⁵ ‘Satisfaz este pedido funesto, soberano do mar!/ Que Hipólito não veja mais o luminoso dia./ mas, ainda jovem, vá ao encontro dos mortos, que ficaram irados com o pai.’ Sobre a figura de Teseu, *uide* Sousa (2005).

⁹²⁶ Cf. *Phaed.* 919: *animisque pulchram turpibus faciem induis!*

Teseu traça o retrato de um Hipólito amoral, o de “lobo em pele de cordeiro”: tudo o que antes nele aparentava ser *uirtus* é afinal *affectus* e *uitium*⁹²⁷.

A sentença de morte de Hipólito, trá-la-á o mar (954-8):

*genitor moraris? Cur adhuc undae silent?
nunc atra uentis nubila impellentibus
subtexe noctem, sidera et caelum eripe,
effunde pontum, uulgus aequoreum cie
fluctusque ab ipso tumidus Oceano uoca.*⁹²⁸

Como é patente, a linguagem exortativa revela o *furor* impaciente de Teseu: desde a apóstrofe às interrogações lançadas a Neptuno, tudo indicia a urgência do herói em encomendar a morte do próprio filho. Colabora ainda no retrato da ânsia de Teseu a abundância de formas verbais no modo imperativo: *subtexe*; *eripe*; *effunde*; *cie*; *uoca*. O seu desejo torna-se quase uma ordem, ao exigir do deus dos mares prontidão no cumprimento do seu voto vingativo.

A paisagem é a de uma tempestade nocturna e marítima. A convulsão impõe-se como um *locus horrendus*, propício à morte de Hipólito: invoca-se a fúria das ondas, impelidas desde o fundo do oceano, a impetuosidade dos ventos, a escuridão nublada (*atra nubila*) da noite e a dissipação dos astros. Teseu deseja igualmente a convocação das tropas marinhas (*uulgus aequoreum*), mas em nenhum momento parece tomar consciência da prepotência e insensibilidade do seu comportamento. E a evocação deste cenário prepara e antecipa a intervenção do mensageiro, após a participação coral⁹²⁹. O *nuntius* surge em cena para expor o episódio da funesta morte de Hipólito (1000-1114)⁹³⁰.

⁹²⁷ *Phaed.* 920s.: *Pudor impudentem celat, audacem quies,/ pietas nefandum.* Refere que um *nefas* deste género nem os mais ferozes animais cometem porque, apesar de tudo, na inerência da irracionalidade, sabem respeitar as leis do nascimento. *Vide* igualmente 913s.

⁹²⁸ ‘Pai, demoras-te? Porque estão as ondas ainda em silêncio?/ Vamos, encobre a noite com nuvens escuras,/ impelidas pelos ventos, arrebatam os astros e o céu,/ vomitam as profundezas, ergue uma multidão marinha/ e, ao entumesceres, do próprio Oceano impele as águas’. Negrito nosso.

⁹²⁹ Neste segundo estásimo (959-990), o coro medita sobre a providência. Queixa-se de que, existindo leis inalteráveis nos céus e na natureza em geral, elas não existam nos assuntos humanos, recaindo tantas vezes o mal sobre os homens bons.

⁹³⁰ Da análise comparativa entre a cena do mensageiro senequiano e a correspondente no drama euripídiano, conclui-se que a primeira é mais longa que a do dramaturgo grego (115 versos para 76). Segal (1984) 315 defende que a extensão do discurso do mensageiro em Séneca se justifica pelo facto de Hipólito, depois de fugir, já não voltar à cena, e assistirmos aos remorsos de Fedra, ao passo que em Eurípides, o filho de Teseu, protagonista, regressa no fim do drama. Do mesmo modo que o foco dos dramaturgos é distinto, assim também o são as formas de narração. Acresce a isso o facto de o relato senequiano conferir especial relevância à natureza monstruosa da morte de Hipólito, condizente com os

Ouvidas as súplicas, Neptuno atende ao pedido de Teseu e faz emergir das águas revoltas um monstro que mataria o filho. É importante destacar, como referimos anteriormente, o fenómeno natural que está na origem do aparecimento da criatura fantástica. Depois de mencionar a fuga de Hipólito nos seus cavalos, o mensageiro inicia o relato pela descrição da turbulência (1007-10):

*cum subito uastum tonuit ex alto mare
creuitque in astra, nullus inspirat salo
uentus, quieti nulla pars caeli strepit
placidumque pelagus propria tempestas agit.*⁹³¹

Destaca-se sobretudo o ruído das águas do mar, cujo som ressoa (*tonuit*) desde as entranhas do oceano, elevando-se até à atmosfera. Mais interessante nesta éfrase parece ser o facto de a tempestade não se deixar anunciar pelos elementos convencionais: os céus estavam serenos e os ventos não sopravam nem revolviavam as águas.

Note-se também a expressividade sonora da aliteração da consoante oclusiva bilabial em *placidum pelagus propria*, que traduz a tranquilidade das águas. A quietude emanada por expressões como *nullus inspirat uentus* ou *quieti nulla pars caeli strepit* contrasta com a tempestade que subitamente desperta *ipsa uoluntate*, em final de verso. Além disso, a repetição dos indefinidos serve um procedimento estilístico que Séneca emprega amiúde para gerar um forte efeito dramático no âmbito descritivo: a negação do *locus amoenus*⁹³².

Nos versos subsequentes, a comparação da agitação violenta com a força do vento do sul, o Austro, e o Coro do noroeste traz-nos o universo da geografia trágica, tão caro a Séneca, nas referências ao estreito siciliano, ao mar Jónico, e ao Leucates, promontório da ilha da Leucádia⁹³³.

gostos de Séneca pelo “horrendo” e da época em que se movia. Salienta Miguel Jover (1996) 275 que «a diferencia del trágico griego que construye sus dramas de una forma abierta para que el público se involucre en ellas y reaccione ante lo que ve, el trágico romano prefiere tejer una sutil red de elementos simbólicos y metafóricos con la que atrapa al incauto espectador (o lector).»

⁹³¹ ‘Nesse momento o vasto mar ressoa de súbito das profundezas/ e ergue-se em direcção aos astros. Vento nenhum encrespa/ as águas salgadas, região nenhuma do sereno céu retumba./ mas uma tempestade que partiu de si mesma revolve o plácido pélogo.’

⁹³² Cf. Mugellesi (1973) 50. Vide e.g. *Her. f.* 698-700: *Non prata uiridi laeta facie germinant/ nec adulta leni fluctuat Zephyro seges;/ non ulla ramos silua pomiferos habet.*

⁹³³ Vide *Phaed.* 1011-14. Pratt (1983) 31 considera que Séneca abusa da técnica retórica de evocação toponímica, ao empregar mais de 700 antropónimos, topónimos e gentílicos, de aplicação geográfica, mitológica ou histórica, e que visa exclusivamente o efeito da palavra.

A tempestade desenvolve-se, e o *ingens pontus* ergue-se formando uma parede colossal, num fenómeno semelhante àquilo que actualmente designamos por *tsunami*.

O mensageiro ressalva que a intempérie não visa assustar marinheiros e destruir as frágeis embarcações. Contrariamente às procelas marítimas que tudo devastam indiscriminadamente, esta, em particular, e apesar de nascer no mar, deseja alcançar a terra, porque o seu alvo, Hipólito, aí se encontra. Infere-se, portanto, desde o início da écfrase, o carácter especial do episódio, do *monstrum*: *tumidumque monstro pelagus in terras ruit* (1016)⁹³⁴.

Sente-se, no decorrer do relato, um crescendo na magnitude do cataclismo, cuja ondulação das águas se torna progressivamente mais violenta. Destacamos igualmente a expressividade das referências auditivas, nomeadamente as verbais: formas como *immugit* (1026), *astrepunt* (1026) e *rorat* (1027) contribuem para a consumação do ambiente intimidatório, que inicialmente se afirma sobretudo por meio de implicações sonoras.

Note-se que o surgimento posterior do *monstrum ipsum* acrescentará as notações cromáticas, decorrentes da exploração do sentido visual, como teremos oportunidade de demonstrar. Na verdade, a *descriptio* em geral, e a senequiana em particular, vive dessa fusão sinestésica, imprescindível para a “visualização”, rigorosa, vívida e eficaz, nas mentes dos espectadores.

Além disso, as analogias com outros elementos da natureza adicionam significado e densidade à descrição. Séneca apresenta uma natureza animizada: o mar brame (*rorat*), espumeja (*spumat*) e expele (*uomit*) feroz e alternadamente as águas, equiparando-se o seu comportamento à actividade da baleia (*physeter*)⁹³⁵. Quem assiste nota que a onda pesada traz no seu ventre algo: *nescioquid onerato sinu/ grauis unda portat* (1019s.)⁹³⁶.

Do ponto de vista estético, a tempestade não foge ao tom destrutivo que caracteriza a ocorrência de intempéries marítimas no *corpus* trágico senequiano; e do ponto de vista do estudo das paixões, também não se afasta das conclusões que vimos extraindo da análise de anteriores excertos.

⁹³⁴ Veja-se a repetição vocabular em 1033-4: *pontus in terras ruit/ suumque monstrum sequitur*.

⁹³⁵ Vide *Phaed.* 1029s.. Séneca parece referir-se aqui ao modo de alimentação destes mamíferos que sorvem pela boca grandes quantidades de água juntamente com os animais capturados. Em seguida, essa água é expelida, com a ajuda da bolsa ventral e da língua. Só depois de toda a água ser empurrada para fora da boca, pode a baleia engolir os alimentos (pequenos cardumes de peixes, crustáceos).

⁹³⁶ ‘A pesada onda traz no ponderoso ventre alguma coisa.’ Cf. *Nat.* 2.26.4 e a referência ao nascimento de ilhas vulcânicas.

No âmbito do *mythos* em causa, surge como representação metafórica do *affectus*, que afecta as personagens do drama, Hipólito, Teseu e Fedra, agentes responsáveis pelo desfecho funesto. Na verdade, uma vez instalado no espírito, o *uitium* desenvolve-se sem controlo – aliás, como referimos anteriormente, o binómio “controlo-descontrolo” é um dos tópicos ideológicos em Séneca – e o ser humano delibera de forma errada. Assim, temos Teseu e a ânsia em assassinar o próprio filho⁹³⁷; Fedra, que movida pela culpa, vergonha e orgulho ferido, acusa o enteado de tentativa de violação; e a misoginia irracional de Hipólito⁹³⁸.

b) O hibridismo pictórico do monstro marítimo

Ainda em *Phaedra*, um dos momentos altos do relato do mensageiro ocorre com a aparição do monstro terrível: *et litori inuexi malum/ maius timore* (1032s.). Note-se a vivacidade da hipérbole e do *enjambement* que acrescentam, além de intensidade dramática, dinamismo rítmico à exposição.

Além disso, expressivas exclamações introduzem a prosopopeia do touro marítimo, e antecipam a natureza fantástica da criatura que o *nuntius* está na iminência de descrever (1035-49):

Quis habitus ille corporis uasti fuit!
caerulea taurus colla sublimis gerens
erexit altam fronte uiridanti iubam;
stant hispidae aures, orbibus uarius color,
et quem feri dominator habuisset gregis
et quem sub undis natus: hinc flammam uomunt
oculi, hinc relucent caerulea insignes nota;
opima ceruix arduos tollit toros
naresque hiulcis haustibus patulae fremunt;
musco tenaci pectus ac palear uiret,
longum rubenti spargitur fuco latus;
tum pone tergus ultima in monstrum coit

⁹³⁷ Após ter conhecimento da morte do filho, Teseu mostra-se triste (1117), mas logo o mensageiro reage criticamente ao seu lamento, sob a forma de uma *sententia* de cariz estóico: *Haud flere honeste quisque quod uoluit potest* (1118). Teseu faz questão, porém, de sublinhar que as lágrimas não são de arrependimento, mas de desgosto: *Quod interemi, non quod amisi, fleo* (1122).

⁹³⁸ Pimentel (1993) 55 nota que «Hipólito morre porque há que mostrar que o *uitium* conduz à tragédia, à catástrofe, à aniquilação.»

*facies et ingens belua immensam trahit
squamosa partem. talis extremo mari
pistris citatas sorbet aut frangit rates.*⁹³⁹

Do ponto de vista estrutural, estes versos são fundamentais porque colaboram na transição da éfrase da *tempestas* para o confronto entre Hipólito e o touro; por outro, na perspectiva estilística, esta descrição funciona como um momento de grande energia sensorial e pictórica que prolonga o suspense do espectador, porque atrasa o clímax do relato, a morte de Hipólito⁹⁴⁰.

O material literário não é, porém, novo. Séneca bebe das leituras dos seus predecessores, mas reelabora-as, e expande sobretudo o tema em função dos seus propósitos filosófico-dramáticos, aproveitando para criar um retrato verdadeiramente apocalíptico ao longo de quase uma vintena de linhas.

Note-se que Eurípides terá dedicado apenas dois versos à cena, no *Hippolytus*, e Ovídio, nas *Metamorphoses*, outros três⁹⁴¹, daí que se trate de um típico caso de *amplificatio* e *aemulatio*⁹⁴².

Assim, a eficácia da prosopopeia senequiana assenta em vários procedimentos retórico-estilísticos, dos quais destacamos, por exemplo, a abundante adjectivação. A sua diversidade confere ritmo e visualismo à cena: *caerulea colla; taurus sublimis; altam iubam; hispidae aures; arduos toros; rubenti fucio*; entre tantos outros, pois grande parte dos metros inclui um qualificativo. Sensorialmente, o mensageiro

⁹³⁹ ‘Que aspecto tinha! Que corpo imenso o da criatura! Um touro altaneiro, de cahaço azul escuro,/ ergue a alta crina da verde fronte./ As hirsutas orelhas estão levantadas, os olhos mudam de cor,/ como aquele que poderia ter nascido do chefe de um rebanho selvagem/ ou de uma criatura gerada sob as ondas. Os olhos ora expelem/ chamas ora refulgem extraordinariamente com um brilho azulado./ Na esplêndida cerviz sobressaem salientes músculos/ e as largas narinas roncã, ao engolir golfadas de ar./ O viscoso musgo cobre de verde o peito e a papada/ e algas avermelhadas espalham-se pelo extenso flanco./ Então, na traseira, a parte final apresenta uma forma/ monstruosa e a enorme besta, coberta de escamas, arrasta/ uma gigantesca cauda. No longínquo mar tal é/ o cetáceo que engole ou desfaz os velozes navios.’

⁹⁴⁰ Coffey & Mayer (1990) 180 consideram, porém, exagerada a dimensão da éfrase, e que a abundância de pormenores poderia comprometer o poder do terror sobre a audiência.

⁹⁴¹ Cf. *Hipp.* 1213-4: o monstro é descrito como ταῦρον, ἄγριον τέρας. Por sua vez, em *Ov. Met.* 15.511-13: *Corniger hinc taurus ruptis expellitur undis, / pectoribusque tenus molles erectus in auras, / naribus et patulo partem maris euomit ore.* ‘Rompendo a onda, salta dali para fora um touro cornífero:/ erguendo-se contra as brandas brisas até ao peito, cospe/ das narinas e da escancarada boca uma quantidade de mar.’ Tradução de Alberto (2007) 378.

⁹⁴² Vide Gahan (1988) 122: «Authors of the early Silver Age often resorted to a kind of game of literary one-upmanship based on outdoing their predecessors. In so doing they borrowed ready-made material from those who had come before and modelled their own writing after it (*imitatio*) only to attempt [...] to do their model one better in their treatment of this material (*aemulatio*). This practise became popular in Silver Age not only because of the interest then in rhetorical expression [...] but also because that age followed immediately on the one of the great Augustan writers, who, it was generally felt, had exhausted almost all the possibilities there were for what a writer could creatively do with the Latin language.» Cf. do mesmo autor (1987).

privilegia o sentido da visão, como se comprova pela profusão de notações cromáticas: *caerulea; uiridanti; rubenti; uarius color; relucens; uiret; flammam*; e igualmente registos tácteis como *arduus toros; musco; squamosa*.

O monstro parece reunir em si as forças dos vários elementos: a água, a partir da qual nasce; o fogo, que os seus olhos expellem (1040-1041); e a terra, na referência ao musgo que cobre alguns dos seus membros (1044). Além disso, observa Helena Vasconcelos que estes elementos se encontram «também figurativamente na paleta de cores que Séneca apresenta: o monstro tem o pescoço azul e os olhos reflectem também esta cor (água), o flanco vermelho (fogo) e a juba e o peito verdes (terra).»⁹⁴³

A expressividade e precisão do colorido vocabular colaboram na detalhada descrição de uma criatura que assusta não só pela desmesura do tamanho (*uasti; sublimis; longum; ingens belua; immensam*), mas também pela hibridez da sua constituição. Trata-se de um *monstrum*, em todas as acepções do termo. Segal resume a o animal como o cruzamento, estranho e fantasmagórico, de várias figuras, uma mistura de touro⁹⁴⁴, monstro-marinho, serpente e dragão que cospe fogo⁹⁴⁵.

A par da expressividade da adjetivação, salientamos os verbos de acção que, na sua variedade semântica, imprimem grande vitalidade ao episódio, como é o caso de *erexit, uomunt, relucens, fremunt, spargitur*, ou *trahit*.

Ademais, e ainda no que diz respeito às formas verbais, encontramos o presente histórico ou narrativo, recurso exemplar que permite descrever acções passadas, realçando os acontecimentos⁹⁴⁶. Este tempo permite aproximar o espectador da realidade narrada, oferecendo-lhe uma visualização muito concreta, quase como se tudo ocorresse perante os seus olhos.

⁹⁴³ Cf. Vasconcelos (2008) 52.

⁹⁴⁴ Sobre o touro como animal poderoso e ardente na obra senequiana, *vide* Armisen-Marchetti (1989) 84. Cf. em *Oed.* 291-402 o episódio em que Tirésias procura saber, por meio de rituais divinatórios, o assassino de Laio. Um deles é o *extispicium* das entranhas do touro e da novilha. A propósito, observa Gonçalves (2001^b) 126 que «o modo como cada uma das vítimas morre prefigura o fim de uma personagem. A novilha representa Jocasta, que se suicida, no êxodo, com a espada de Édipo (1031-1040). O touro, que continua a representar Édipo, recebe dois golpes, ou seja, uma manifestação da mutilação visual. Contudo as duas feridas podem também ser entendidas como uma referência ao duplo crime do Labdácida: o parricídio e o incesto.» Ainda a propósito desta cena veja-se o interessante texto de Ferreira (2011^c) que, à luz da teoria de Harold Bloom, parte da leitura pictórica de *Guernica* de Picasso para melhor compreender o *extispicium* do *Oedipus* senequiano.

⁹⁴⁵ Segal (1984) 312: «is a strange, phantasmagoric composite of bull, sea-monster, serpent, and fire-breathing dragon.» Sobre esta *ekphrasis* como *adynaton* e construção estética e “barroca” inegavelmente influenciada por modelos predecessores, mas igualmente por um contexto histórico-literário que rompe com os cânones da clareza, simplicidade e objectividade, *vide* Mader (2002). A escolha da figura do touro prende-se naturalmente com a imagética própria do mito de Teseu, Pasífae. *Vide* Matias (2008) sobre a tradição do mito de Pasífae e Matias (2010) sobre os amores de Teseu e Ariadne.

⁹⁴⁶ São excepção as formas *erexit* e *habuisset*.

Segal apelida a éfrase senequiana de “barroca”⁹⁴⁷ dada a complexidade de pormenorização de que se reveste. Barroca, portanto, no sentido em que parece comungar dos princípios fundacionais desse movimento estético que o autor norte-americano sintetiza: «constant change and movement rather than stability, [...] variety and exuberance rather than repose or balance.»⁹⁴⁸ Trata-se da preferência (anti-estóica) pelo movimento e descontrolo de que falámos anteriormente, em detrimento da quietude e equilíbrio, tão proclamados na sua prosa.

Do ponto de vista do simbolismo, Segal observa que este touro funciona como extensão simbólica dos elementos selvagens num homem, a sua insaciabilidade e a cólera irracional⁹⁴⁹.

Como temos vindo a comprovar pela nossa análise, a *natura* senequiana é, na sua larga maioria, uma natureza agreste, indomável, que amiúde desafia as capacidades e os limites das personagens. Veja-se que nem Hipólito – figura intimamente ligada ao mundo da natureza, devoto de Ártemis e caçador exímio – escapa ao seu poder. Nem com ele é complacente, castiga-o do mesmo modo.

Salientamos ainda o símile com o timoneiro que ensaia, a todo o custo, controlar a embarcação no meio da turbulência, aquando do confronto entre a parelha de cavalos do filho de Teseu e o monstro, momento prévio à morte do jovem (1072-4)⁹⁵⁰.

A figura do touro, à semelhança da tempestade marítima, representa o *affectus* que tudo destrói à sua passagem, vitimizando os que, de uma forma ou outra, caem nas suas armadilhas psicológicas e emocionais, como sucede com Teseu, Fedra e com Hipólito⁹⁵¹. Por outro, da mesma forma que Teseu derrota o famoso Minotauro, também o *furor* do herói domina o filho. Não sai, porém, vencedor da contenda.

⁹⁴⁷ Observa Segal (1984) 318 que «by viewing Seneca’s *ecphrasis* descriptions as “baroque” and by trying to understand their own stylistic principles, we may come closer to a fairer estimate of Senecan tragedy [...]»

⁹⁴⁸ Cf. Segal (1984) 312s.

⁹⁴⁹ Segal (1965) 145.

⁹⁵⁰ Seisdedos Hernández (1988) destaca as quatro forças destrutivas presentes na *Phaedra* senequiana: arco, espada, laçada/ rédeas e águas do mar.

⁹⁵¹ Hipólito pode considerar-se uma figura anti-estóica por várias razões: em primeiro lugar, devido à sua misoginia. À castidade de Hipólito, referida pelos outros e pelo próprio (237, 704, 714, 923, 1195) não subjaz, como referimos, uma motivação positiva, como ocorria em Eurípides. Com Séneca, o filho de Teseu é casto, porque irracionalmente odeia todas as mulheres (238, 566, 579). Nota Segurado e Campos (1983-1984) 158 que o «Hipólito de Eurípides chega à castidade por uma marcha lógica, derivada de um simples impulso religioso (culto de Ártemis → castidade), o de Séneca, por um movimento irracional (misoginia → castidade).» Por outro, o seu orgulho e ódio desmedidos (*odisse placuit* – 568) manifestam-se na crueldade e insensibilidade perante o erro da madrastra, contrariando as recomendações estóicas (*Ira* 2.10.7; *Const.* 13.2). Conclui Pimentel (1993) 54 que o filho de Teseu é «o *exemplum* estóico que mostra a que conduzem os raciocínios e sentimentos ilógicos, os impulsos incontrolados e a própria crueldade em

3.4.2.2. *Agamemnon*

a) Euríates e o relato vibrante da intempérie marítima

Na sequência do hino de acção de graças entoado pelo coro aos deuses em honra da vitória de Agamémnon (310-411), surge Euríates, que vem para informar do regresso do herói, e relatar a tempestade que assolou a frota grega na volta para Tróia (392-578).

Após o relato do mensageiro, Clitemnestra providencia sacrifícios para os deuses⁹⁵² e chega o triste grupo de cativas, de entre as quais se destaca Cassandra que, possuída por Febo, havia de profetizar mais tarde a morte de Agamémnon (579-88).

A este propósito, observa Segurado e Campos que da justaposição destes dois momentos extrai Séneca o efeito eficaz do jogo de contraste entre luz e sombra. Após o momento «luminoso» da intervenção coral, pontuado por alegria, tranquilidade e segurança, Euríates apresenta uma narração «sombria» que anula as sensações do canto anterior⁹⁵³. Segundo Rossana Mugellesi, «[...] il paesaggio marino sconvolto dalla violenta tempesta viene rielaborato in chiave drammatica: la preparazione della natura alla catastrofe «funziona» come momento ritardante ed è condotta con un vivo senso coloristico [...] e vastità di apertura [...]»⁹⁵⁴

Séneca funde registos e a inserção do *tópos* do naufrágio, típico da épica, activa novo alcance e significação no que diz respeito à análise de caracteres⁹⁵⁵. Concordamos com a posição de Segurado e Campos: o autor refuta a teoria que vê a narração de Euríates como episódio isolado, mero *excursus*, de natureza artificial. A narração seria, portanto, aos olhos da grande maioria dos filólogos – mesmo aqueles que contribuíram

relação às fraquezas dos outro.» Note-se a possibilidade de uma leitura simbólica e sexualizada da sua morte: Hipólito morre trespassado por um pau numa zona próxima dos órgãos genitais.

⁹⁵² Note-se a referência ao sacrifício em honra de Agamémnon em 585 (*et niuea magnas uictima ante aras cadat*) do qual podemos fazer uma leitura irónica, encarando a morte desta vítima como a do próprio rei. Observa Soares (2004) 54-55 que o *scelus* perpetrado por Clitemnestra (que parece obedecer a um ritual litúrgico) se configura como o crime de Atreu em *Thyestes*, fundado em três momentos: sacrifício, banquete e engano. Segundo a autora, «o crime de Clitemnestra representa na mitopoiese senequiana como que a continuidade do cometido por Atreu, que tem lugar em circunstâncias semelhantes. Há entre as duas acções uma relação analógica, uma similitude morfológica, baseada no mesmo esquema comportamental.» Soares nota ainda a similaridade dos prólogos: ao espectro de Tântalo em *Thyestes* corresponde, em *Agamemnon*, a aparição da sombra de Tiestes. Séneca apresenta os actos de crueldade sob a forma de uma formalização ritualística, revestida de uma natureza teatral. Pretende-se conferir ao assassínio, ao *scelus* e *nefas*, uma falsa dignidade, num jogo de interferências entre o real e o teatral.

⁹⁵³ Segurado e Campos (1973/1974) 58.

⁹⁵⁴ Mugellesi (1973) 51.

⁹⁵⁵ Sobre os modelos trágicos e épicos subjacentes a este drama, *vide* Marcucci (1996).

para a reabilitação do drama senequiano – fruto de um exercício de virtuosismo narrativo-retórico, tão ao gosto do público sofisticado e decadente das *declamationes*⁹⁵⁶.

Deste momento interessa-nos, acima de tudo, destacar o papel da écfrase da tempestade marítima que domina o relato do fiel mensageiro do chefe dos Aqueus (421-578), ocupando uma posição absolutamente central⁹⁵⁷.

Euríates narra à rainha argiva todos os percalços pelos quais os gregos passaram na viagem de regresso. Das boas notícias que comunica a Clitemnestra⁹⁵⁸, vê-se obrigado, a pedido da rainha, a contar o desastre a que muitos dos Aqueus não resistiram, contrariamente a Agamémnon.

Uma leitura mais imediatista da narração poderia suscitar a sensação de desconexão da intervenção relativamente à linha condutora do enredo, ou a sua interpretação como uma pausa, puramente descritiva. Isto porque até agora se assistira à exploração do conflito interior da rainha e, em concreto, aos avanços e recuos na decisão de vingar-se, que Egisto tanto encorajava. Estas personagens maiores do drama concentram em si traços de hesitação, dúvida e cobardia, que denotam debilidade e instabilidade emocionais, comprometendo, desse modo, a confiança do público na tradicional nobreza dos seus caracteres⁹⁵⁹.

Assim, do ponto de vista temático-simbólico, a descrição do caos meteorológico aprofunda a análise dos *ethe* que Séneca tanto privilegia. A desordem cósmica – a

⁹⁵⁶ Vide Segurado e Campos (1973/1974) 49-53. O autor demonstra ao longo do seu estudo a relevância deste momento na ligação com as restantes cenas da peça, e igualmente para a sua progressão dramática, apesar das falsas aparências.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, 54: «O Agamémnon contém exactamente 440 versos *antes* e 433 *depois* da intervenção de Euríates. Será este pormenor obra do mero acaso? Será admissível que o *centro* da tragédia seja preenchido por um inútil *excursus*?»

⁹⁵⁸ O retorno de um Agamémnon são, salvo e vencedor: *telluris altum remeat Argolicae decus/ tandem ad penates uictor Agammenon suos*. (395-396). Vide igualmente 400a e 401a: *Incolumis, auctus gloria, laude inclitus/ reducem expetito litori impressit pedem*.

⁹⁵⁹ Cf. Motto & Clark (1985) 137: «Scrutiny of each of the major characters – Aegisthus, Clytaemestra, Thyestes, Agamemnon – reveals a fatal species of hesitation, double, ignorance and cowardness [...]. Their hesitations indicate their weakness and instability; their constant waverings undermine an audience's confidence in them as noble or significant figures. As a consequence they appear diminished and excluded from the heroic realm. Although, in the works of Sophocles, Euripides, Appolonius, Theocritus, Ovid, the process of deheroization can be observed maturing over the centuries, such stringent demythification is at its most severe in the Senecan *Agamemnon*.» Veja-se igualmente um outro artigo de Motto & Clark (1995) que perspectiva as personagens senequianas como paródias da dignidade e honra das figuras gregas. Floresce no drama senequiano a noção de encenação e de engano levados a cabo por personagens malévolos como Medeia, Tiestes, Clitemnestra, Fedra ou Ulisses («most of Seneca's evil characters are adept actors, capable of donning masks, feigning attitudes, and playing roles», p. 137). Esta característica reporta à figura astuta e expedita do escravo da Comédia Nova. Ao *uitium*, o criminoso ou vilão alia o “play-acting”, e de modo consciente alcança os seus objectivos e simultaneamente a sua ruína. O *play-acting* é um dos expedientes do seu triunfo, tornando-os «successful ‘makers’ of their cruel plots, the choreographers and manipulators of their own harsh and bloodstained destinies» (p. 138).

imagem da tempestade marítima, concretamente – prolonga a imagem de ira e sobretudo de eminente confusão psicológica de Clitemnestra.

Como sabemos, a *sors maris* é incerta⁹⁶⁰ e não sorriu a todos, portanto Eurílates comunica sentimentos heterogêneos de alegria e tristeza. As boas notícias misturam-se com as más, e o regresso de Agamémnon traduz-se por um oxímoro: *Acerba fatu poscis, infaustum iubes/ miscere laeto nuntium* (416s.)⁹⁶¹.

Destaca-se o emprego de *miscere*, a remeter para *mescla/ confusão*, um dos mais conceitos que dá forma à gramática simbólica de *Agamemnon*, a par das imagens, a de *retorno* e *ruptura*, que, por sua vez, representam temas recorrentes do drama, respectivamente a ciclicidade da história e a fragmentação⁹⁶².

Esta imagética assume um papel fundamental na exploração do tópico da confusão moral e da desordem cósmica, tanto no drama de Clitemnestra⁹⁶³ como em *Thyestes*⁹⁶⁴. Quanto ao léxico, nomeadamente a abundância de formas derivadas de *misceo*⁹⁶⁵ e a adjectivação da incerteza, ambiguidade e dúvida⁹⁶⁶ – relativas aos estados de alma das personagens⁹⁶⁷ – confirmam a relevância no drama deste motivo.

⁹⁶⁰ A primeira referência à intempérie marítima surge em 407-9.

⁹⁶¹ ‘Pedes-me para relatar acontecimentos desagradáveis, mandas que misture as notícias tristes com as alegres.’ Tradução nossa.

⁹⁶² Vide Tola (2009) *passim*.

⁹⁶³ Giomini (1956) 1 considera inequivocamente o *Agamemnon* como «the tragedy of Clytemestra», no entanto as opiniões divergem. Note-se que Motto & Clark (1984) 137 consideram que, em *Agamemnon*, nenhuma personagem se destaca como protagonista. Schiesaro (2014) 180 defende que a peça carece de um protagonista que confira coesão às diferentes cenas e actos: «we see very little of Agamemnon himself, who commands less scenic presence than in Aeschylus [...]. Clytemestra dominates act 2, alone at first [...] but her presence becomes significantly less important in subsequent acts. If there is a protagonist at all in the second half of the tragedy it is Cassandra, not the queen. As it lacks a main character, the play also lacks a main opponent. Indeed act 3, which Seneca normally devotes to a powerful exchange in which the two protagonists set out the terms of engagement, is devoted here to Eurycles’ long narrative of the storm. The second part of the play is even more fragmented. Exit the chorus of Micenean women who sung the first two odes, enter one of Trojan prisoners who chant the third chorus and dialogue with Cassandra in the ensuing act 4, which contains a choral *threnos*, a possession scene, and the *antilabai* between Agamemnon and Cassandra. The fifth act introduces an altogether new set of characters, Orestes, Strophius and Electra [...]» Calder (1976) *passim*, por sua vez, vê nas atitudes contrastantes perante a morte dos Gregos (Ájax, em particular) e dos Troianos (Cassandra) o âmago do drama.

⁹⁶⁴ Cf. e.g. *Thy.* 52-53: *Misce penates, odia, caedes, funera/ accerse et imple Tantalos totam domum*; 83: *Ante perturba domum*. Sobre outros núcleos temáticos do mito dos Pelópidas, cf. Boyle (1983).

⁹⁶⁵ Cf. e.g. *Ag.* 36, 201, 417, 474, 490, 664.

⁹⁶⁶ Cf. *dubius*: *Ag.* 50, 58, 140 (*dubito*), 146, 309, 407, 420, 457, 787, 874, 908, 930; *incertus*: *Ag.* 3, 38, 140, 714, 748, 777; *mixtus*: *Ag.* 213, 358b; *ambiguus*: *Ag.* 984.

⁹⁶⁷ Vide Motto & Clark (1985) 144: «The vacillation of these characters is further underscored by consistently recurring patterns of imagery that support such a theme, where words like *incertus*, *mora*, *dubius*, *fluctus*, and *uerso* play a significant role. Even the rapid changing of scenes, the alteration of decisions, and the stunting of action are utilized to stress uncertainty. In a sense, the irony of all the character’s trifling and inconsequence becomes almost epic in its inclusiveness. In the crafting of that irony, reversal, and incertitude, this Senecan drama is successful precisely because of the grandeur of its scale. For, there is something almost epically heroic, after all, about Seneca’s portrayal of such a self-tormented, vitiated, backward-turning, and unheroic world.»

Em *Agamemnon*, pode afirmar-se que a três núcleos de sentido se vincula este tema: em primeiro lugar, a consanguinidade da ascendência incestuosa de Egisto⁹⁶⁸; o crime, e as hesitações de Clitemnestra em levar avante o seu plano; e, por último, a desordem cósmica provocada pela tempestade do relato⁹⁶⁹.

Quanto à estrutura formal, o longo discurso do mensageiro pode dividir-se em quatro momentos: a) partida de Tróia (420-69); b) a tempestade em alto mar (470-527); c) o episódio da morte de Ájax (528-56); d) o naufrágio da frota junto à costa (557s.)⁹⁷⁰. Primeiramente, e aquando da saída de Tróia, a natureza mostra-se favorável à navegação dos Gregos (431-4):

*Hinc aura primo lenis impellit rates
adlapsa uelis; unda uix actu leui
tranquilla Zephyri mollis afflatu tremit,
splendetque classe pelagus et pariter latet.*⁹⁷¹

Todo o pélagos vive uma tranquilidade que parece auspiciar aos vencedores uma viagem feliz. A linguagem empregada por Euríates espelha o ambiente de serenidade: *aura lenis; unda tranquilla; splendet*. Note-se a expressividade eufónica das assonâncias em /a/ e /u/ e da aliteração em // em *adlapsa uelis; unda uix actu leui*, que reproduz a quietude das águas marítimas. Além disso, os ventos coexistem em harmonia entre si, e destaca-se a referência ao mais suave, o Zéfiro do Oeste, cuja brisa é sinónimo de prosperidade. De tal forma eram propícios os ventos que os marinheiros lhes confiaram a navegação dos barcos (442-5).

No entanto, o episódio da aparição de golfinhos (449-55) carrega consigo a iminência da procela apesar de, numa leitura mais superficial, poder corroborar o “bucolismo” do *locus amoenus* marítimo. Conforme nota Tarrant, dado que estes

⁹⁶⁸ Já a sombra de Tiestes, que emerge dos reinos infernais, se apresenta como fruto de uma mescla monstruosa de categorias familiares (1-56). Essa confusão sacrílega associa-se a uma inversão inaceitável da ordem natural e social.

⁹⁶⁹ Vide Tola (2009) 87.

⁹⁷⁰ Tarrant (1976) 249 especifica, com maior pormenor, os conteúdos de cada parte: a) a partida da frota e a navegação favorável (421-48); b) o episódio dos golfinhos (449-55); c) o anoitecer e os primeiros sinais da iminência da tempestade (456-69); d) a tempestade (470-527): descrição de fenómenos naturais (470-90); a reacção dos homens e a avaria dos barcos (491-506); o medo, a indignação e os desabafos dos homens (507-27); e) o castigo de Ájax (528-56); f) a traição de Náuplio (557-576a); g) o amanhecer, que traz o desaparecimento da tempestade (576b-578).

⁹⁷¹ ‘Assim um sopro, primeiro suave, impele os navios a deslizar com as suas velas; a serenidade da água apenas estremece com o leve movimento do sopro do brando Zéfiro, a planície do mar resplandece com a armada e simultaneamente se oculta sob ela.’ Tradução nossa.

animais eram conhecidos como mensageiros das tempestades (“harbingers of storms”), fazia todo o sentido integrá-los num poema de νόστος⁹⁷².

Do *chorus* que acompanha as naus, destaca-se a alegria (*laetus*) de um *Tyrrhenus piscis*⁹⁷³, que *ludit* e *exultat* nas águas. Contudo, da amenidade da paisagem espera-se o seu reverso, pois a tranquilidade é efémera. Assim, do ponto de vista simbólico, a felicidade ingénuo e até infantil do mamífero representa a felicidade de Agamémnon, que, dez anos volvidos, regressa à sua pátria. Sai ileso da tempestade, exultante com a vitória alcançada, mas sem suspeitar do terrível destino que o espera⁹⁷⁴.

Na verdade, e como já vimos referindo, Séneca procura o efeito dramático dos contrastes: «à euforia da vitória e do regresso à pátria, opõe-se violentamente o cataclismo no alto mar, reviravolta por completo inopinada da Fortuna»⁹⁷⁵.

A descrição do ocaso carrega o prenúncio do *mundus inuersus* que teima em instalar-se. São vários os sinais visuais e sonoros que sugerem a ameaça da tempestade: uma *exigua nubes*, mas crescente, compromete o brilho do espectáculo do pôr-do-sol; a noite cai e povoa o céu de estrelas; um surdo rugido (*murmur graue*) das montanhas prediz desgraças maiores (note-se a aliteração em *maioria minitans*).

Irrrompe finalmente a tempestade: os ventos agitam as ondas que crescem; a lua e as estrelas escondem-se, com receio ou vergonha de assistir à ruína da frota grega. A noite cai e uma densa neblina (*densa caligo*) impõe-se.

Outra das características da paisagem clássica de tempestade⁹⁷⁶, referido por Eurílates, são os ventos em conflito: o mensageiro personifica-os e descreve-os como seres em duelo. Zéfiro, Euro, Noto e Bóreas lutam entre si, quais seres humanos, cada

⁹⁷² Tarrant (1976) 259. O autor observa ainda que o apontamento dos golfinhos a brincar em torno do barco se encontrava já nos Hinos Homéricos, tendo uma presença muito forte no teatro republicano.

⁹⁷³ Séneca emprega esta expressão numa alusão aos piratas do Tirreno que queriam raptar Baco e que, tomado pela ira, o deus transformou em golfinhos. Cf. *Oed.* 449-67: note-se a referência à conversão do mar numa autêntica pradaria (paisagem bucólica) na sequência da metamorfose dos piratas.

⁹⁷⁴ Observa Tola (2009) 94 que «[...] el rey ha ‘vencido’ a la tempestad durante el viaje pero ‘será vencido’ por la ‘tormenta’ de agitación en su propia casa.»

⁹⁷⁵ Segurado e Campos (1973/1974) 57. O mesmo efeito se alcança com a alegria aquando da partida dos navios e o desolamento da destruição da armada no final do relato. Além disso, o primeiro tema do relato ecoa a intervenção do coro em 310-407, expressando o regozijo que se vive em Micenas pelo iminente regresso de Agamémnon.

⁹⁷⁶ Monford *apud* Larson (1994) 91s. salienta que as tempestades homéricas continham já todos os elementos básicos da tempestade literária: «winds either blowing all together (i.e. a cyclone) or singly (hurricane), high seas with one wave bigger than the rest, darkness, clouds, thunder and lightning, disintegration of the vessel, despair, and (generally) death of the sailors.» Séneca retoma, nesta cena, muitos dos aspectos da descrição pacuviana da tempestade: os golfinhos que nadam em torno do barco (*Teuc.* 352-4, *Ag.* 449ss.), o pôr-do-sol (*Teuc.* 355, *Ag.* 460s.), a imposição da escuridão (*Teuc.* 356, *Ag.* 470ss.), relâmpagos (*Teuc.* 357, *Ag.* 494ss.), o sopro de todos os ventos (*Teuc.* 359, *Ag.* 494ss.), o redemoinho (*Teuc.* 359s., *Ag.* 478) e a colisão dos navios uns contra os outros (*Teuc.* 364, *Ag.* 498).

um com os seus *tela*⁹⁷⁷. Por um lado, assistimos à dissolução dos limites da natureza reforçada pelo uso reiterado das formas *misceo*, que induz a sensação de desordem⁹⁷⁸. Por outro, à desordem que permeia o retrato dos ventos, junta-se a violência dos ventos (*aduersus; infesti; conuoluit*) e, de uma forma geral, do movimento da natureza⁹⁷⁹.

A tempestade revolve o mar e o cenário é verdadeiramente apocalíptico. A subversão das leis da natureza (485) leva o mensageiro a conjecturar a possibilidade de o *atrum chaos* confundir também o reino divino: até a tranquilidade dos deuses é perturbada (486-7).

O *locus horrendus* instala-se: as trevas de uma noite infernal cegam os olhos dos marinheiros⁹⁸⁰, e raios e relâmpagos que teimam em cair assustam os homens⁹⁸¹. O horror do espectáculo da natureza deixa os homens sem reacção, paralisados, e o medo tolda-lhes a razão (507: *nihil ratio et usus audet*).

Em dado momento, Euríbates refere que a própria frota parece destruir-se a si mesma⁹⁸², uma alusão metafórica à natureza voraz dos *affectus* de Clitemnestra, pois, à semelhança dos marinheiros a quem escapam os remos, também a ela lhe escapam as rédeas da sua vida⁹⁸³. Descontrolada, deixa-se arrastar pelo ódio que o marido lhe inspira.

De facto, se isolarmos a éfrase, podemos tomar a violenta tempestade como uma complexa metáfora no contexto do *mythos*, na medida em que o seu alcance semântico-simbólico é vasto, devido em parte à influência do ideário estóico.

Por meio desta cena Séneca habilmente une passado, presente e futuro: se, por um lado, retrata o castigo que a natureza inflige aos Gregos pelo lastro de destruição e morte causado em Tróia⁹⁸⁴; por outro, o caos provocado funciona como a metáfora da

⁹⁷⁷ Ag. 474-8. Cf. Verg. *Aen.* 1.84-6.

⁹⁷⁸ Cf. Ag. 473-4: *fretum/ caelumque miscet*; 490: *undaque miscent imber et fluctus suas*.

⁹⁷⁹ Ag. 450: *tumidumque pando transilit dorso mare*; 469: *agitata uentis unda uenturis tumet*. Note-se que a violência da natureza havia sido já antecipada pela imagem de uma Clitemnestra cujo ânimo se deixava entumescer pela ira (cf. 126-127: *quid tacita uersas quidue consilii impotens/ tumido feroces impetus animo geris?*). Vide Tola (2009) 91.

⁹⁸⁰ Ag. 493-4: *premunt tenebrae lumina et dirae Stygis/ inferna nox est*. Cf. *Phaed.* 1007ss.; *Thy.* 990ss.

⁹⁸¹ Segundo Tarrant (1976) 269, os relâmpagos não surgem como elementos integrantes da tempestade. Aliás, refere que a sua aparição se relaciona sempre com a manifestação da ira divina. Contudo, a partir de Virgílio, o seu aparecimento converte-se num elemento convencional deste tipo de paisagem.

⁹⁸² Ag. 498-506. Cf. trecho semelhante em Verg. *A.* 1.104-7.

⁹⁸³ Ag. 509.

⁹⁸⁴ Cf. Ag. 577: *postquam litatum est Ilio ...* Dessa forma se apaziguavam os manes dos troianos mortos.

exteriorização da indecisão e da cólera da rainha argiva⁹⁸⁵; além disso, anuncia igualmente a ruína do chefe dos Aqueus.

O espectador atento constatará que a analogia marítima usada pela rainha para descrever a sua turbulência anímica acaba por ser suplantada por uma tempestade literal: «[...] los hechos narrados por el mensajero ‘aniquilan’ la metáfora marina que usa la reina para identificar su estado de ánimo, como si una tempestad metafórica hubiera conducido, en el texto, a una tempestad ‘real’ o literal.»⁹⁸⁶ No âmbito do *leitmotiv* da *confusão* (*miscere*), Séneca acaba por criar um imaginário que também esbate e confunde os limites entre o literal e o metafórico: «la confusión de Clitemnestra se torna literal en el relato de Euríbatas, que traslada al ámbito externo el conflicto interno del personaje.»⁹⁸⁷

Portanto, a longa intervenção do mensageiro não funciona como mero expediente de cariz épico. Ao vincular a *rhexis* ao enredo, Séneca é inovador porque dá continuidade à tradição épica do *nóstos*, mas integra-a no seio do género dramático. Dessa forma, o momento serve não só a manutenção como o aprofundamento das várias significações da obra, o que acaba por alargar o espectro semântico da sua tragicidade.

Contrasta com a extensão da intempérie a referência ao seu desaparecimento que, ocupando somente três versos (576-8), conclui a intervenção do mensageiro. Assim, o *furor* marítimo é mitigado com o amanhecer, porém, e apesar da acalmia da natureza, o triste dia que Febo inaugura deixa a descoberto os estragos provocados pela tempestade (578). Ou seja, ainda que o cenário seja de apaziguamento, o ambiente de destruição e de morte lembra aquele deixado pelos Gregos em Tróia. Na ruína, os vencedores igualam-se aos vencidos.

b) Os episódios de Ájax e Náuplio: simbologia e metáfora

No entanto, não podemos deixar de mencionar a relevância de dois momentos que integram este relato e corroboram as nossas considerações sobre a riqueza ideológico-temática da cena. São eles o episódio do infortúnio de Ájax (528-56) e o da traição de Náuplio (557-76).

⁹⁸⁵ A correlação entre o motivo da tempestade e a raiva é permanentemente desenhada tanto no *corpus* trágico como na prosa senequiana. A tempestade é personificada (540, 577) e assume as características humanas mais vis: a *insania* e o *furor*. Vide o mesmo processo de personificação em *Ira*, 3.11.

⁹⁸⁶ Tola (2009) 91.

⁹⁸⁷ *Ibid.*

Ájax, o Pequeno⁹⁸⁸ protagoniza o primeiro dos episódios. Filho de Oileu, o Argonauta rei dos Lócrios, foi um dos guerreiros do exército aqueu que assaltaram Tróia, ocultos no interior do cavalo.

Conta a lenda, relatada por Homero e Virgílio⁹⁸⁹, que, na sequência da tomada da cidade, terá violado o templo de Atena, onde se refugiara Cassandra, a filha de Príamo, tendo-a arrastado à força, apesar de a profetisa, abraçada à estátua da deusa, lhe ter rogado respeito pela natureza sagrada do lugar⁹⁹⁰. Esse acto terá provocado a ira da deusa, o que nos conduz precisamente ao momento que Séneca incorpora na descrição da tempestade: uma versão posterior do mito narra que Atena teria pedido ajuda a Posídon para se vingar da afronta de Ájax.

Assim, no episódio que lhe dedica, o poeta-filósofo apresenta o herói como um guerreiro *inuictus* (532s.)⁹⁹¹ que luta contra a adversidade marítima, fustigado pelos raios com que incessantemente Atena o ataca, «numa prefiguração da luta desigual contra o destino»⁹⁹².

O herói sente-se indestrutível e invencível⁹⁹³ e com a sua força corporal rompe as ondas do *insanum mare*. Agarra-se à embarcação, arrastando consigo as chamas, o que faz com que se ilumine a si e ao restante pélagos. Imerso numa obscuridade tenebrosa, o brilho da sua figura parece evocar o esplendor de uma entidade sobre-humana, qual divindade descida dos céus, uma ofensa para os verdadeiros deuses.

Quando Ájax consegue finalmente refugiar-se num recife, desafia o poder divino. Possuído por um orgulho desmedido, pela *hýbris*⁹⁹⁴ que os deuses tanto desprezam e sempre castigam, está convencido da absoluta transcendência do seu heroísmo. Vangloria-se da sua valentia na guerra e de agora derrotar até as próprias

⁹⁸⁸ Foi chamado assim não só por causa da sua estatura, mas para se distinguir de Ájax, o Grande, filho de Télamon.

⁹⁸⁹ Cf. *Od.* 4.499-511; *Aen.* 1.39-45.

⁹⁹⁰ De uma forma geral, os autores são consensuais ao reconhecer que Ájax cometeu um acto de violência; contudo, os mesmos divergem relativamente à sua natureza: uns consideram que Ájax, aquando da captura de Cassandra, teria derrubado de forma brutal a estátua da deusa Atena, perpetrando um acto sacrílego. Para outros autores, Ájax teria violentado sexualmente Cassandra. Sobre a tradição, sobretudo iconográfica, do mito de Cassandra e Ájax, *vide* Grillo (2011).

⁹⁹¹ Schiesaro (2014) 184 observa que «Ajax' fault was well-known, having been told in the *Iliupersis*, and represented on numerous vases, where he can see as he drags Cassandra to Athena's temple. There can be no uncertainty about Ajax' fault, and both Seneca and Virgil feel no need to elaborate on it. At *Aen.* 1.41 Iuno simply refers to *unius ob noxam et furias Aiakis Oilei*, "because of a single man's guilt, and thye fury of Ajax Oileus", a line which may be behind Seneca's *solus inuictus malis...* (532), very differently focalised through Eurybates' eyes. Clearly the specific focus on the rape of Cassandra invites a comparison between Ajax and Agamemnon.»

⁹⁹² Segurado e Campos (1973/1974) 56.

⁹⁹³ *Ag.* 539: *ardua ut cautes*.

⁹⁹⁴ Note-se a presença, na fala de Ájax, do verbo *intonare*, que habitualmente se reporta aos deuses (Cf. Verg. *A.* 7.142). Mais adiante, os versos 552-6 ecoam esta passagem.

forças da natureza: note-se a expressividade da enumeração assindética em *uicisse caelum Palladem fulmen mare* (546). Do ponto de vista da diegese, a intervenção é interessante, pois introduz o discurso directo, alternando novamente a focalização do relato⁹⁹⁵.

Euríbates relata que, desagradado com a sua arrogância, o pai dos mares pune de forma brutal o guerreiro (552-6):

... *plura cum auderet furens,*
tridente rupem subruit pulsam pater
Neptunus imis exerens undis caput
soluitque montem; quem cadens secum tulit
*terraque et igne uictus et pelago iacet.*⁹⁹⁶

Neptuno castiga a *hýbris* que o comportamento e palavras de Ajax denotam, evidenciados pela associação da forma verbal *auderet* ao adjectivo *furens*, constituintes da expressiva oração subordinada temporal causal. Assim, emerge das profundidades do seu reino para desfazer o promontório onde Ajax se resguardara. Portanto, na tragédia senequiana presenciamos dois tipos de movimento: «l'uomo va contra la natura» e «la natura va contra l'uomo.»⁹⁹⁷ Ou seja, se por um lado o homem desafia, provoca a natureza e suas leis, por outro, esta, quando violentada, tende a responder-lhe, sob a forma de castigo ou vingança⁹⁹⁸, no quadro de uma *sympatheia* cósmica⁹⁹⁹.

⁹⁹⁵ Cf. 517-26 e os desabafos dos marinheiros perante a tragédia marítima que atravessam.

⁹⁹⁶ 'E como que enlouquecido ia aumentando cada vez mais a audácia das suas palavras, o pai Neptuno, erguendo a sua cabeça desde o fundo das águas, destruiu a rocha golpeando-a com o tridente e desfez o promontório; e ele [Ajax], ao cair, arrasta-o consigo e ficou morto, vencido pela terra, pelo fogo e pelo mar.' Tradução nossa.

⁹⁹⁷ Para Mazzoli (1996) 24, a II e III odes corais de *Medea* são representativas desta dualidade de movimentos: o segundo estásimo versa sobre a expedição dos Argonautas, reinterpretada por Séneca como *nefas*, transgressão humana contra os *bene dissaepi foedera mundi* (335). A dinâmica inversa é espelhada pela terceira ode coral da *Medeia*, que descreve o castigo da natureza sobre todos os que participaram da empresa, na sequência da violação que sofreu. O autor aponta outro momento exemplificativo desta dinâmica, e igualmente de temática marítima: em *Agamemnon*, a *rhexis* de Euríbates (421-578), que equipara os Gregos *uictores* aos Troianos vencidos: «L'esercizio della vendetta è affidato alla natura che, tramite la tempesta marina, espropria progressivamente l'uomo della sua *ratio* e *ars* fino a ridurlo in totale balia degli elementi. Il risultato è, ancora, una uolta, l'affermazione di un' antinatura (vv. 485-87).»

⁹⁹⁸ Cf. Mazzoli (1996) 24.

⁹⁹⁹ Segundo Volk (2006) 193-4 esta *sympatheia* não é infalível: «[...] the supposed mechanism by which small human acts have big cosmic effect according to an unbroken sympathetic chain of being turns out not always to work to satisfaction either. Sometimes, nature does not react to human crime, as Thyestes finds out at the very end of the play. After recognizing that he has eaten his own children, he asks Jupiter to hit him with a bolt of lightning.»

Destacamos o encadeamento de *enjambements* em *pater/ Neptunus; caput soluitque*, recurso que colabora na transmissão pictórica das sensações de movimento rápido e violência da acção (*tridente; subruit; soluit*) descrita. Note-se que o herói acaba, por morrer, vencido pela fúria dos elementos que, pouco antes, afirmava superar em grandeza: *terraque et igne uictus et pelago iacet* (556). Veja-se como o assíndeto anteriormente enunciado por Ajax, em 546 encontra paralelo contrastivo na acumulação sindética, agora na voz de Euríates.

Schiesaro defende que a importância deste episódio se baseia, entre outros aspectos, no facto de recuperar e desenvolver o motivo da tempestade como punição pelos crimes cometidos em Tróia; além disso, demonstra a relação privilegiada que Séneca detém com os modelos épicos¹⁰⁰⁰.

A reunião destes elementos, a selecção da figura de Ajax, e os inúmeros simbolismos inerentes ao mito contribuem largamente para o estabelecimento do episódio como a inequívoca prefiguração da morte – aqui, entendida como merecida – de Agamémnon.

Ajax representa Agamémnon. Tanto um como o outro regressam de Tróia, julgando-se indefectíveis. Une-os o crime¹⁰⁰¹, a desmesura do *ethos* e o excesso de confiança num destino venturoso. Crentes na sua invulnerabilidade, ambos ignoram alertas: Ajax, o do raio de Palas, e Agamémnon, as profecias de Cassandra na segunda cena do acto IV da peça (782-807).

No nosso entender, e na esteira do pensamento filosófico do autor, desponta, uma vez mais, a censura do *furor* e do comportamento irracional de ambos os heróis. Na verdade, a leitura que o drama senequiano faz destas figuras não é o da vitimização, mas o da responsabilização. Da mesma forma que Clitemnestra é inteiramente responsável pelo adultério e assassínio do marido, também aqui, pela analogia com Ajax, se depreende que Agamémnon não é vítima, mas actor e agente do seu destino. Num ciclo que rapidamente assume proporções descontroladas, o *affectus* conduz ao *affectus*, e tanto Ajax, Agamémnon como Clitemnestra caminham em direcção à desgraça¹⁰⁰².

¹⁰⁰⁰ Schiesaro (2014) 186s.

¹⁰⁰¹ No caso de Agamémnon, em particular o assassínio de Ifigénia.

¹⁰⁰² Vide Segurado e Campos (1973/1974) 57: «A resistência do herói às potências superiores revela-se uma busca desesperada da liberdade segundo o caminho errado, porquanto, para o pensamento estóico, a liberdade não consiste em lutar contra o destino, mas sim em aceitá-lo, dominando-o em virtude dessa mesma aceitação.»

Cumpra-nos ainda analisar o tema que encerra a narração da tempestade, a traição de Náuplio (557-576)¹⁰⁰³, momento que acrescenta significado e simbolismo na relação directa que estabelece com o *mythos* de Agamémnon e Clitemnestra. Euríbatos faz a transição para esta lenda por meio de um verso que revela o seu envolvimento emocional: *Nos alia maior naufragos pestis uocat* (557)¹⁰⁰⁴.

O mito de Náuplio é indissociável do de Palamedes, seu filho, que fora falsamente acusado de traição por Ulisses, e lapidado pelos Gregos durante a guerra de Tróia¹⁰⁰⁵. Revoltado e pesaroso, Náuplio, *Pallamedis genitor*, foi para Tróia a fim de se vingar da morte do filho. Antes, terá incitado as esposas dos heróis e reis gregos que haviam partido para a guerra a traírem os maridos, ao contar-lhes que estes haviam morrido ou se entregavam ao adultério. Tê-lo-á feito inclusivamente com Clitemnestra.

No entanto, não é este o motivo que prende a atenção de Séneca, mas sim a emboscada de Náuplio aquando do regresso a casa, no fim da guerra. Atraiu os navios gregos para os traiçoeiros promontórios de Cafareu, na perigosa costa da Eubeia, o que levou ao naufrágio de grande parte da frota¹⁰⁰⁶.

Do ponto de vista da linguagem, estabelece-se, desde o início, a atmosfera de traição que enforma todo o episódio, como corrobora designadamente a selecção de vocábulos, desde a adjectivação às formas verbais: *mendax* (558); *clausa*; *tegit* (559); *fallax* (560). Ao ambiente de engano, acresce o fervilhar da agitação marítima: *rapidis uerticibus* (559); *aestuat* (560); *feruet* (561).

Estão reunidos, portanto, os ingredientes essenciais para reconhecermos em Náuplio a figura de Clitemnestra. Ambos tentam expiar a desonesta e terrível morte dos filhos: Náuplio suponha que Agamémnon teria ajudado Ulisses a matar Palamedes; a rainha argiva desejava igualmente vingar o assassínio de Ifigénia, morta pelo próprio pai.

Mais uma vez a natureza transporta-nos para o universo íntimo das personagens: a imagem agreste do mar revolto, de ondulação persistente recupera a ideia da instabilidade furiosa de Clitemnestra.

¹⁰⁰³ Tarrant (1976) 283 considera que os versos 571ss. terão sido elaborados com base em A. 1.108-12.

¹⁰⁰⁴ Dado que o papel fundamental do *nuntius* na tragédia é o de informar e descrever eventos passados ou decorrer da peça ou iminentes que vão influenciar o desfecho trágico, espera-se desta figura objectividade e racionalidade. *Vide e.g.* Garelli (1998) 15-32. Contudo, até Euríbatos deixa transparecer algumas marcas de personalidade, como podemos verificar em 557 com o uso da 1.ª pessoa do pronome pessoal (*nos*). Mais à frente, encontramos outros vestígios de subjectividade, por exemplo em 563 (*Pelopis ... tui*), que provam o envolvimento emocional do mensageiro.

¹⁰⁰⁵ Sobre Palamedes na guerra de Tróia, *uide e.g.* Ovídio, *Met.* 13.38, 56, 308, 310.

¹⁰⁰⁶ Euríbatos descreve o local com pormenor nos versos 558-67.

Note-se a expressividade da repetição das consoantes fricativa, vibrante e sibilante em *aestuat scopulis fretum/feruetque semper fluctus alterna uice* (560s.). A cadência pungente das aliterações contribui para retomar as oscilações temperamentais da rainha argiva. Assim, ao introduzir o mitema do pai de Palamedes no relato, Eurílates transita da alusão a Agamémnon para uma antevisão simbólica do futuro, e em particular das consequências que advirão da decisão de Clitemnestra, figura central do *mythos*.

A mulher de Agamémnon atrairá o marido para uma cilada assim como Náuplio montou o ardil para os colegas marinheiros. Iludiu a frota grega, fazendo-os crer que se aproximavam de um porto seguro. Com *manu nefanda* (569-570) acendeu luminosas e falaciosas tochas (570 – *perfida face*), conduzindo-os por um funesto caminho. As embarcações encaham nas rochas e embatem umas nas outras, o que provoca o naufrágio de muitos.

A terra acaba por tornar-se mais temível do que o mar: *iam timent terram rates/et maria malunt* (575s.). Náuplio vê assim concretizado o seu plano de vingança.

Não são inocentes as menções geográficas a Lemnos e a Áulide, respectivamente em 566 e 567; estas reforçam, de modo inequívoco, a alegoria do episódio, trazendo a lume os dois motivos tradicionais subjacentes ao desejo de vingança da amante de Egisto: o adultério de Agamémnon e a morte de Ifigénia¹⁰⁰⁷.

Assim, por um lado, Áulide remete claramente para a cidade onde Ifigénia foi assassinada para que a frota grega pudesse partir para Tróia. Por outro, surge Lemnos, uma das mais famosas ilhas do mar Egeu, território de passagem de heróis como os Argonautas ou Filoctetes, à qual se associa o mito das Lémnias. Reza a lenda que as habitantes desta ilha, mulheres guerreiras, equivalentes a Amazonas, negligenciaram o culto de Afrodite e, por esse motivo, foram amaldiçoadas pela deusa, que lhes infligiu um odor corporal intolerável. Essa condição provocou o afastamento dos maridos, que

¹⁰⁰⁷ O retrato esquiliano de Clitemnestra como “mãe em fúria” e justiceira não encontra eco, porém, na Clitemnestra senequiana, conforme nota Croisille (1964^b) 472: «Si la Clytemnestre d’Eschyle sert la justice, et «mère en furie», veut avant tout venger son enfant, si elle s’effraie, après le meurtre, «de la folie sanglante qui règne dans le palais», la Clytemnestre de Sénèque, elle, n’est pas présentée como justicière. Les motifs de la fureur qui la pousse au crime sont confus, et, si elle pense à Iphigénie, ce n’est pas tant en mère vengeresse qu’en femme jalouse, sensuelle et ambitieuse qu’elle agit.» O autor acrescenta ainda que os caracteres agitados, dissimulados, sedutores e sanguinolentos de figuras imperiais como Messalina ou Agripina forneceram os modelos para a composição de uma Clitemnestra, nas palavras de Croisille, “actual”, um retrato das mulheres do tempo de Séneca.

as traíram com estrangeiras e escravas. As Lémnias, ofendidas com o adultério e movidas pelo ódio aos maridos, assassinaram-nos, à semelhança de Clitemnestra¹⁰⁰⁸.

Note-se que em Ésquilo o assassinio ocorre durante o banho¹⁰⁰⁹, ao passo que no drama senequiano o banquete apresenta-se como ambiente propício à execução de Agamémnon, com todo o aparato de uma cerimónia sacrificial.

O motivo do banquete funciona, assim, como elo entre o *Agamemnon* senequiano e outra peça do ciclo dos Atridas, *Thyestes*.¹⁰¹⁰ Aí, o clímax do drama ocorre com a refeição servida por Atreu ao irmão, precedido por um ritualizado assassinio dos sobrinhos. Outro motivo ainda que aproxima as peças é o do eclipse solar que ocorre durante os banquetes¹⁰¹¹, e que em Séneca adquire especial significado, no âmbito do *tópos do mundus inuersus*, da inversão das leis da natureza em consequência da consumação de hediondos crimes¹⁰¹².

A sucessão de quadros que compõe a narração de Eurílates permite a apreensão da moralidade dramática a partir do próprio texto, tal é o jogo de correspondências e implicações estabelecido, funcionando como *exemplum exempli* e uma demonstração cabal de que o drama em Séneca é, acima de tudo, palavra e conotação. Segurado e Campos salienta a riqueza semântica e relevância de um momento que não contém acção nem contribui para o seu desenvolvimento; porém, os eventos nele descritos oferecem, nas palavras do autor, uma «esquematização abstracta dos temas» que Séneca trata na primeira parte do drama e é exemplificada pela acção da segunda parte. Isto porque, do ponto de vista estrutural, o relato assume uma posição axial, ao dividir a peça em dois momentos: um pré e outro pós-intervenção de Eurílates¹⁰¹³.

A primeira parte, mais estática, é composta por quatro cenas (prólogo de Tiestes; intervenção coral; cena entre Clitemnestra, *nutrix* e Egisto; intervenção do coro) distribuídas por 440 versos, que, no entender de Segurado e Campos, «não podem ser consideradas bem *acção*».¹⁰¹⁴ Por outro lado, a partir do relato do *nuntius*, a extensão

¹⁰⁰⁸ Vide e.g. Apolónio de Rodes, *Os Argonautas* 1.608ss.

¹⁰⁰⁹ Ésquilo, *Ag.* 1126-9.

¹⁰¹⁰ Sobre a exploração do mito de Atreu no drama senequiano, e suas fontes, cf. Martina (1981).

¹⁰¹¹ Cf. presença do motivo em Eurípides, *El.* 726-36; *Iph. Taur.* 816; *Or.* 1001-3. Cf. Soares (2004) 55.

¹⁰¹² Em *Her. f.* o motivo do *mundus inuersus* adquire especial significado. Rose (1985) 102 sintetiza que Hércules denota força e ambição sobre-humanas, e, portanto, o *mundus inuersus* ilustra, por um lado, os seus efeitos no mundo envolvente e sublinha, por outro, as consequências nefastas das suas aspirações.

¹⁰¹³ Cf. Segurado e Campos (1973/1974) 66-9.

¹⁰¹⁴ Segurado e Campos (1973/1974) 68. Acrescenta ainda que «nelas apenas se desenha o ambiente psicológico/ moral em que irá desenrolar-se o drama e se expõem as ideias mestras que enformam a composição da tragédia. São 4 cenas inteiramente estáticas, com predomínio completo dos monólogos».

das cenas é encurtada, desenrolando-se de forma rápida e concentrada (sete cenas distribuídas por 433 versos).

Estamos, portanto, perante um processo de composição bipartida, caro ao autor, e de acumulação de tensão numa primeira fase – que se verifica imediatamente nos prólogos, a definir o tom do drama – que visa preparar a «explosão» do *affectus* e dos *uitia*. Desta forma, também a *compositio* explica e justifica a natureza central da narração de Eurílates na organização do drama¹⁰¹⁵.

Ao apelar a todos os sentidos dos espectadores, como verificámos também no relato da morte de Hipólito, o *nuntius* aproxima-se da figura do narrador¹⁰¹⁶. Garelli considera que, em Séneca, as narrações dos mensageiros se tornam acções equivalentes à acção representada em cena, e em que a personagem é a *palavra*¹⁰¹⁷. A autora defende que os relatos do *nuntius* devem ser entendidos, não tanto como na tragédia ática, ou seja, como elementos do drama, mas como equivalentes ao drama; por outras palavras, «acções verbais»¹⁰¹⁸.

A imagética senequiana é forte, variada, sistemática – a linguagem figurativa acaba por ser recorrente e até repetitiva nas inúmeras peças – mas é, sobretudo, dramática. Ela é veículo fundamental na comunicação dos temas individualizados dos dramas e do *leitmotiv* central do *corpus* trágico, «the mortal combat between passion and reason, irrationally and rationality.»¹⁰¹⁹

Uma das fontes de inspiração privilegiadas da imagética dramática é o mundo da natureza, do qual se destacam as metáforas do fogo e da tempestade¹⁰²⁰, como vimos. Em boa verdade, o teatro latino abre-se à variedade e à dimensão do cosmos, ao introduzir, tantas vezes, a dramatização de ambientes naturais e paisagens¹⁰²¹. Não se fecha em si mesmo, e acolhe a realidade do mundo exterior no espaço fechado do teatro

¹⁰¹⁵ Segurado e Campos (1973/1974) 69.

¹⁰¹⁶ Garelli (1998) 23 nota que «le récit de messenger consiste généralement en une alternance de tableaux statiques, peintures des lieux les plus horribles ou de monstres, et de tableaux narratifs dont le thème est la mort ou, comme dans *Oedipe*, la mutilation.» Observa ainda a autora (1998) 29 «De la même façon, le récit de la mort d’Hippolyte, brillamment analysé par C. Segal, comme récit baroque, permet aussi une interprétation plastique: le portrait coloré du monstre; le détail très concret de ses oreilles pointues; souligné par un hiatus très virgilien, suggèrent un modèle peint. [...] D’une manière générale d’ailleurs, les tragédies s’inspirent souvent de l’art pictural.»

¹⁰¹⁷ Garelli (1998) 32.

¹⁰¹⁸ Garelli (1998) 24, 26.

¹⁰¹⁹ Pratt (1983) 32.

¹⁰²⁰ Pratt (1983) 32 destaca: «“Fire” is used positively to refer to the processes and conditions of nature and to the gods, that is, the notion of natural order, but most of the time negatively to describe the nature and action of destructive passion. “Sea storm” conveys both the violence of passion and refuge from it. Fortune is a mixed figure used as abstract idea, as personification, and in the metaphor of the wheel, primarily to reinforce the idea of insecurity.»

¹⁰²¹ Garelli (1998) 31.

latino, dando corpo ao princípio estóico da *sympatheia* universal. E, desde a estrutura (encaixe), passando pelo estilo e pela influência retórica, em tudo o relato evoca a éfrase da obra de arte, «où la parole se fait suffisamment concrète pour se donner comme objet offert aux sens»¹⁰²², a *enargeia*.

3.5. Imagética animal e metamorfose: caracterização física, comportamental e moral

Ao longo do nosso estudo, temos procurado demonstrar a omnipresença do mundo natural no drama senequiano, tanto na vertente retórica como filosófica. A *natura* faz-se representar amiúde por meio de expressivas comparações e metáforas, carregando consigo a herança épica do símile homérico. Estes expedientes, imagens amplas e desenvolvidas que a poesia trágica senequiana acabou por assimilar, Séneca introdu-las em número considerável (cerca de uma cinquentena)¹⁰²³, sacrificando por vezes as leis do género dramático¹⁰²⁴.

A maioria das imagens dramáticas seleccionadas por Séneca são *tópoi* poéticos, e dizem respeito a cenas concretas da natureza e da vida humana, reportando, de acordo com Armisen-Marchetti, sempre aos mesmos domínios: mar¹⁰²⁵, vida animal¹⁰²⁶, espectáculos da natureza¹⁰²⁷, culto religioso¹⁰²⁸ e mitologia¹⁰²⁹.

¹⁰²² Garelli (1998) 27.

¹⁰²³ Armisen-Marchetti (1989) 355: «la critique littéraire désigne par ce terme les longues comparaisons en forme introduites par une subordination explicite, et même souvent par un système de corrélation comparative qui limite l'image et la détache du contexte en dessinant un cadre aux nets contours». Note-se o dualismo estabelecido entre a comparação concisa e clara, essencialmente demonstrativa e lógica (εἰκῶν, na terminologia aristotélica; Demétrio chama-lhe εἰκασία), e a comparação desenvolvida (segundo Demétrio, παραβολή; em Séneca, *imago*), mais especificamente poética. Cf. Arist. *Rhet.* 3.4.1406b 24-5; Demétrio, Περὶ Ἑρμηνείας, § 80; 89-90; 274. Esta distinção é retomada, depois, por Quintiliano, *Inst.* 8.3.73-4.

¹⁰²⁴ Em *Ep.* 59.6 Séneca reclama igualmente o direito de a filosofia empregar legitimamente as *imagines*: 'Encontro em ti, contudo, algumas metáforas que, sem serem audaciosas, são de certo modo atrevidas; encontro símiles – mas proibirem-nos o uso destas figuras a pretexto de que só nos poetas elas são legítimas, significa que se não leram os autores antigos, de uma época ainda não deformada pela obsessão da eloquência. Tais autores, embora falando com simplicidade e com a única preocupação de se fazerem entender, têm um estilo repleto de comparações, que, aliás, reputo necessárias aos filósofos, não pela mesma razão que aos poetas, mas como meio de superar as limitações da linguagem e de permitir, quer ao orador quer ao auditório, a apreensão directa da matéria em causa.'

¹⁰²⁵ Cf. *Her. f.* 1088-92; *Phoen.* 428-34; *Med.* 939-43; *Phaed.* 181-3, 580-2, 1072-5; *Ag.* 64-72, 138-44; *Thy.* 438s., 577-95; *Her. O.* 710s.

¹⁰²⁶ Cf. *Tro.* 537-45, 794-9, 1093-8; *Med.* 863-5; *Oed.* 919s.; *Ag.* 892-4; *Thy.* 497-503, 707-14, 732-41; *Her. O.* 235s., 241s., 1642-4.

¹⁰²⁷ Cf. *Her. f.* 683-5, 1047s.; *Tro.* 392-6, 537-45, 1138-42; *Phoen.* 428-34; *Med.* 95-101, 579-90; *Phaed.* 102s., 382s., 455-60, 736-40, 743-52, 764-52; *Oed.* 8-11, 315-18; 600-7; *Her. O.* 380-7, 729-35, 801.

¹⁰²⁸ Cf. *Her. f.* 838-43, 672-7; *Ag.* 898ss.; *Her. O.* 243ss., 798ss.

¹⁰²⁹ Cf. *Tro.* 672s.; *Phaed.* 1090-2; *Oed.* 1004-7; *Her. O.* 235s.

Não obstante a evolução e o aperfeiçoamento dos recursos cénicos à época, a pretensão do teatro, como sublinha a autora, não era (nem é) o de mostrar tudo; aliás, essa não é a sua ambição nem vocação¹⁰³⁰, pois o drama vive do constante jogo de interferências entre evidência-aparência, acção-descrição, movimento-pausa. Neste sentido, a comparação trágica assume um importante papel, quer do ponto de vista semântico quer estilístico. Uma vez que apela a realidades externas e ausentes, estimula a capacidade cognitiva e imaginativa do espectador, como nota Armisen-Marchetti (1989) 356: «En l'absence de spectacle direct, les comparaisons sont un puissant moteur de l'imagination qu'il s'agisse d'évoquer un événement rare, ou, à plus forte raison, une réalité échappant à l'observation humaine.»

O homem, a sociedade e as suas linguagens fundam-se em processos culturais evolutivos e antigos, cujas origens e motivações subjacentes tantas vezes apenas podemos presumir. Nelson Ferreira afirma que a expressividade comunicacional e a aquisição de determinados códigos linguísticos se baseiam numa «tradição popular que, por seu lado, assenta na observação da natureza e consequente conceptualização dos seus constituintes.»¹⁰³¹ Sublinha o autor que terá sido, portanto, esse sistema cognitivo a motivar o florescimento e estabelecimento da imagética animal popular, tão cara à literatura universal, e que remonta ao período pré-histórico. Ocorre o processo de humanização metafórica dos animais: as suas características, físicas e comportamentais, convertem-se em signos linguísticos, em símbolos, aplicáveis ao contexto humano.

Séneca retoma, portanto, essa correspondência entre homem e animal, elementos fundamentais do cosmos. Aproxima o homem da sua essência animal: explora o potencial metafórico da equiparação dos traços de personalidade, e até fisionómicos, dos seres humanos às propriedades dos animais.

Nota ainda Nelson Ferreira que alguns dos signos linguísticos se enraizaram nas culturas escritas com tal profundidade que «a simples evocação da imagem do animal implicava o entendimento espontâneo dessas características», inferindo-se daí o especial relevo que a metáfora detém no domínio da comunicação abstracta¹⁰³².

¹⁰³⁰ Vide Armisen-Marchetti (1989) 356.

¹⁰³¹ Ferreira (2012) 3.

¹⁰³² Acrescenta o autor (2012) 3-4 que «[...] as características dos animais e a sua humanização, enquanto códigos de língua, obedeceram a um processo equivalente e registável em todas as culturas escritas, ao longo de vários períodos. De tal forma, que é possível fazer-se um paralelo imediato com a imagética de determinados animais entre diferentes culturas, mas com faunas e sistemas sociais equivalentes. Além disso, mesmo quando se verifica uma diferença substancial das faunas regionais das culturas em paralelo, é possível encontrar as mesmas características humanas simbolizadas por diferentes animais. A isso se

Assim, na esteira do binómio *ratio-affectus* que subjaz ao estudo senequiano da influência das paixões, interessam-lhe sobretudo os comportamentos de descontrolo, sobretudo aqueles que se desprendem da capa de polidez cultivada pelo homem, e sublinham a natureza irracional partilhada com os restantes animais.

Destacamos, neste sentido, a associação que o drama senequiano faz entre os animais selvagens e a exploração dos estados anímicos de agudo desassossego, irascibilidade e crueldade. No *De Clementia* a irascibilidade é considerada uma manifestação de irracionalidade própria dos animais e que deve ser alheia à tranquilidade humana; em *Ira*, as metamorfoses do rosto humano invadido pela ira são comparadas a comportamentos animais¹⁰³³.

3.5.1. A influência da metáfora animal no delineamento psicológico

Em *Thyestes*, na segunda cena do Acto III, dá-se o encontro dos dois irmãos, momento em que Atreu «representa convincentemente a comédia da reconciliação», nas palavras de Segurado e Campos¹⁰³⁴.

No longo aparte proferido (491-511)¹⁰³⁵ o tirano mostra-se sadicamente satisfeito por avistar o irmão e sobrinhos que entretanto se aproximavam do palácio, simultaneamente instrumentos e vítimas da sua vingança: *Plagis tenetur clausa dispositis fera*¹⁰³⁶.

Alude a um motivo tradicional, o da caça¹⁰³⁷ e à sua técnica (*plagae*) para ilustrar o seu comprazimento – este *tópos* representa perfeitamente a motivação de quem finalmente vê os seus planos ganhar forma, pois a captura da presa foi bem-sucedida¹⁰³⁸.

deverá o pré-conceito que o senso-comum aplica à observação comportamental dos animais, ao partir de características humanas para definições zoológicas.»

¹⁰³³ Vide Poe (1969) 365.

¹⁰³⁴ Segurado e Campos (1996) 31.

¹⁰³⁵ Tarrant (1976) 161 observa que este discurso se apresenta como um cruzamento de duas convenções dramáticas: por um lado, remete para o monólogo de abertura do drama euripídiano; por outro, lembra o aparte da Comédia Nova, em que uma personagem tece observações sobre as acções a desenvolver ou sobre o comportamento de outras personagens em palco, antes do início de um diálogo.

¹⁰³⁶ *Thy.* 491: ‘Está presa a fera na armadilha preparada’. Cf. igualmente 286s.

¹⁰³⁷ Sobre a imagem da caça na prosa senequiana, vide Armisen-Marchetti (1989) 85s.

¹⁰³⁸ Outro exemplo da imagem da técnica da caça por armadilha com recurso a rede (*cassis*) encontramos em *Agamemnon*: o irmão de Menelau, preso nas vestes mortais que lhe deu Clitemnestra e que lhe tolhem os movimentos, luta como o eriçado javali (*hispidus aper*) enredado numa rede (*Ag.* 892-6). Note-se que a imagem dominante no *Agamemnon* esquiliano é a da caça ao javali (*Ag.* 357-61; 1375s.; *Ch.* 492s.; *Eu.* 40s).

O espectador atento aperceber-se-á da ironia do jogo de palavras que traduz a inversão de papéis: Atreu refere-se ao irmão como ‘fera’¹⁰³⁹, quando ele, como predador, é que assume verdadeiramente esse papel. Destacamos ainda a colocação dos termos *plagis* e *fera* nas extremidades do verso, numa ilustração da antítese e distância emocional que separa ambos. É com notória dificuldade que o tirano refreia as manifestações de contentamento, isto porque o ódio e o *furor* que nutre pelo irmão são incontroláveis (496-505):

*uix tempero animo, uix dolor frenos capit.
sic, cum feras uestigat et longo sagax
loro tenetur Vmber ac presso uias
scrutatur ore, dum procul lento suem
odore sentit, paret et tacito locum
rostro, pererrat; praeda cum propior fuit,
ceruice tota pugnat et gemitu uocat
dominum morantem seque retinent eripit:
cum sperat ira sanguinem, nescit tegi -
tamen tegatur...*¹⁰⁴⁰

O emprego de símiles contribui para a construção do *ethos* da personagem que, no nosso entender, se assume claramente como o protagonista do drama.

Atreu equipara-se a um cão de caça, símile que desenvolve, oferecendo ao espectador uma autocaracterização de apurado pormenor. Apesar de a espécie canina despertar nos Romanos sentimentos ambivalentes¹⁰⁴¹, parece prevalecer a conotação negativa do animal: animal irascível por excelência, tanto no registo familiar como no filosófico, o cão simboliza o indivíduo agressivo e ávido, mesquinho¹⁰⁴².

¹⁰³⁹ Cf. *Phaedra*, 913s.

¹⁰⁴⁰ ‘Mal domino o ânimo, a minha dor mal se refreia./Assim como ao buscar as feras o úmbrio sagaz/ seguro por longa correia fareja a pista/ com as narinas no chão e, enquanto sente ao longe/ o javali pelo lento odor, obedece e percorre o local/ com o focinho calado, mas quando a presa está mais perto/ luta com todos os músculos, chama com latidos/ o dono que se demora e escapa-se quando o detém:/ quando o ódio espera por sangue é incapaz de ocultar-se!/ Todavia ocultemo-lo!’

¹⁰⁴¹ Observa Ory *apud* Armisen-Marchetti (1989) 92: «Le chien éveillait chez les Romains des sentiments ambivalents: chien des rues famélique et agressif, chien de salon choyé par les élégantes, compagnon des virils jeux de la chasse...»

¹⁰⁴² Cf. e.g. Plauto, *Mil.* 681, *Bac.* 1146, *Cur.* 597-598; Terêncio, *Eu.* 803; Cic. *de Orat.* 3.138; *Brut.* 58.

Já na tradição grega, Platão representara a parte irascível da alma por meio da imagem de um cão¹⁰⁴³, analogia disseminada por Posidônio na filosofia estoica.

Para Sêneca, de uma forma geral, a figura do cão representava a hostilidade e cólera humanas¹⁰⁴⁴. Além disso, outra das características dizia respeito à sua voracidade insaciável¹⁰⁴⁵, equiparada à avidez do *stultus*, na imagem emprestada de Átalo¹⁰⁴⁶.

Em *Thyestes*, a escolha do ‘úmbrio sagaz’, espécie canina bastante afamada¹⁰⁴⁷, proveniente da Úmbria, e especialmente vocacionada para a caça pelas capacidades auditivas e de faro, não é inocente. A conotação de que se reveste a imagem é sobretudo negativa, porque a astúcia animal serve aqui as intenções malévolas do protagonista. Atreu compara-se, portanto, a um cão de caça que, paciente e de forma discreta (*tacito*), persegue um javali.

Destacamos, na construção dos versos iniciais do símile, a posição deslocada dos adjectivos em relação aos substantivos – *longo/loro; presso/ore; lento/odore; tacito/rostro* –, que sugerem uma perseguição acautelada, realizada num movimento lento e sem pressas, refreado por mão humana, por forma a não colocar em risco o sucesso da captura. O predador segue no encalce do odor do animal, mas no momento em que deste se aproxima, a sua ânsia denuncia-o: descontrola-se e larga em latidos.

À semelhança deste cão, também Atreu soube arquitectar a estratégia de vingança, ao preparar a armadilha com calma e ponderação. Não pode, por isso, na iminência do reencontro com irmão e sobrinhos expor abertamente a sua cólera: *cum sperat ira sanguinem, nescit tegi/ tamen tegatur* (504s.). A dissimulação é o único modo

¹⁰⁴³ R. 440d. Noutro contexto, Platão compara os jovens interessados nas questões da dialéctica com cachorros que mordem quem deles se tenta aproximar (cf R. 539b; cf. também *Tht.* 151c).

¹⁰⁴⁴ O latido é imagem dos delatores e dos maledicentes (cf. *Marc.* 22.5), dos invejosos (*Ira* 3.4.1), e dos adversários do sábio e da filosofia (*Ira* 2.32., 3.25.3; *Vit.* 17.1, 19.2). As suas mordeduras são metáfora para os malévolos (*Vit.* 2.3) bem como para os adversários do filósofo (*Vit.* 20.6).

¹⁰⁴⁵ Cf. traço tradicional do cão em Aristófanos, *Pax* 381.

¹⁰⁴⁶ Cf. *Ep.* 72.8: *Solebat Attalus hac imagine uti: “uidisti aliquando canem missa a domino frustra panis aut carnis aperto ore captantem? Quicquid exceptit, protinus integrum deuorat et semper ad spem uenturi hiat. Idem euenit nobis; quicquid expectantibus fortuna proiecit, id sine ulla uoluptate demittimus statim, ad rapinam alterius erecti et adtoniti.” Hoc sapienti non euenit; plenus est. Etiam si quid obuenerit, secure excipit ac reponit. Laetitia fruitur maxima, continua, sua. ‘Átalo usava igualmente deste símile: “Já viste com certeza um cão de boca aberta, pronto a agarrar os bocados de pão ou de carne que o dono lhe atira? Cada bocado que apanha engole-o logo todo inteiro, e novamente abre a goela na esperança do mais que há-de vir. Conosco passa-se o mesmo: pomos imediatamente de lado tudo quanto a fortuna nos atira para satisfação das nossas expectativas, e ficamos ansiosos e embasbacados à espera de agarrar a próxima dádiva! Atitude semelhante nunca o sábio a tem: o sábio goza de plenitude; é com plena segurança que recebe ou restitui os dons da fortuna; usufrui de uma alegria inexcédível, permanente, sua, para sempre.’* No entanto, a imagem do cão de caça não alimenta exclusivamente situações negativas (e.g. *Ira* 3.25.3; *Cl.* 1.16.5; *Ep.* 108.29).

¹⁰⁴⁷ Vide Verg. *A.* 12.753ss.

de salvaguardar o cumprimento das suas verdadeiras intenções, que culminariam no banquete ímpio e na revelação a Tiestes do terrível crime.

Este símile destaca-se também pela extensão e sobretudo pelo grau de detalhe: os verbos de acção (*uestigat; scrutatur; pererrat; pugnat; uocat*) e o acumular de frases contribuem para o seu dinamismo, que assenta num crescendo dramático. O episódio visa caracterizar a tensão de Atreu; o seu autocontrolo teima em traí-lo, tal é o desejo de vingança que o consome. Além disso, pela linguagem empregada, percebemos a excitação e o prazer que a visualização mental do cenário descrito desperta no tirano.

Em *Agamemnon*, Cassandra – antes de entrar em êxtase e profetizar a ruína de Agamémnon – chora a queda de Tróia e relembra a grandeza moral de Hécuba, sua mãe, que, desgraçadamente, assistiu à morte de quase todos os filhos, à de Príamo, à de Políxena, a mais jovem, e do neto Astíanax¹⁰⁴⁸. Nesse momento, a profetisa recorre à metáfora animal (705-9):

*Tot illa regum mater et regimen Phrygum,
fecunda in ignes Hecuba fatorum nouas
experta leges induit uultus feros:
circa ruinas rabida latrauit suas,
Troiae superstes, Hectori, Priamo, sibi.*¹⁰⁴⁹

Consumida pelo *dolor* e raiva (*rabida*), Hécuba é simultaneamente fera (*uultus feros*) e cadela (*latrauit*), alusão que remete para a lenda da sua transformação em cadela.

Reza o mito que, na sequência da tomada de Tróia, quando foi escolhida como cativa de Ulisses, Hécuba avistou na praia o corpo de Polidoro, seu filho, que havia confiado a Polimestor, rei da Trácia, juntamente com grandes tesouros. Destroçada, a mulher de Príamo decide vingar-se da traição. Assim, atrai o rei com os filhos, prometendo-lhes novas riquezas: ao monarca, arranca-lhe os olhos, com o auxílio de outras escravas; os dois príncipes, mata-os. Este acto de crueldade e ferocidade levou a que os companheiros do rei a perseguissem e a lapidassem. Quando ia morrer, apedrejada pelo povo, terá mordido os que a atingiam, e nessa altura, ter-se-á dado a

¹⁰⁴⁸ Cf. coro em *Ag.* 638-48. Confronte-se esta passagem com a descrição de *Fem A.* 2.239.

¹⁰⁴⁹ ‘Aquela mãe de tantos reis e do reino dos Frígios, que gerou para as chamas, Hécuba, ao experimentar as novas leis dos fados, apresentou um rosto enfurecido: em torno das suas ruínas gritou a sua raiva sobrevivendo a Tróia, a Heitor, a Príamo e a si própria.’ Tradução nossa.

transformação da rainha em cadela. O animal impressiona todos com os seus uivos e salta para o mar, no lugar que, a partir de então, se passou a designar *Cynossema* ('o túmulo do cão')¹⁰⁵⁰.

A metamorfose de Hécuba é frequentemente interpretada como uma manifestação física da perda de humanidade, o castigo pela terrível vingança que cometeu¹⁰⁵¹. Para aqueles que subscrevem a teoria da sua degeneração moral, a transmutação representa um juízo de valor sobre a sua actuação, uma representação simbólica do seu estado anímico¹⁰⁵².

Na literatura grega, a figura do cão encerrava diferentes sentidos em função da idade, do género e do contexto dos visados. No caso de uma mulher com mais idade, neste caso Hécuba, a metáfora canina era emblemática do impulso maternal, ideia patenteada em ocorrências anteriores, como em *Od.* 20.14s.¹⁰⁵³.

A metamorfose, além de sublinhar a maternidade de uma *mater dolorosa*¹⁰⁵⁴, realça a associação com as Erínias, criaturas comparáveis a cães, deusas encarregadas de punir especialmente os crimes de sangue¹⁰⁵⁵. Nesse sentido, a referência senequiana à natureza vingativa e visceralmente animalesca enriquece o retrato que dela faz o poeta-filósofo, ao acrescentar outra camada de densidade ao tratamento desta figura.

É igualmente chamada a reproduzir manifestações humanas de *furor*, comportamentos cruéis e violentos, ou seja, explosões de *affectus* condenados pela *Stoa*,

¹⁰⁵⁰ No drama euripídiano ao qual dá título, Hécuba é responsável pela morte do filho de Polimestor. Ao cegá-lo, recebe a profecia de vir a transformar-se numa cadela, e a referência ao lugar do seu sepulcro no final do drama (*Hec.* 1259-73).

¹⁰⁵¹ Gregory (1999) xxxiii observa que «Modern critics regularly denounce Hecuba's murder of Polymestor's two sons, but from the ancient perspective she was within her rights in exacting a punishment that did not merely fit the crime but exceeded it – "a head for an eye", in Dover's witty formulation. Even when Hecuba makes Polymestor's children pay for their father's crimes, her revenge does not exceed the bounds prescribed by custom.» No entanto, e como reforça Kovacs (1995) II, 397, não podemos esquecer que, por outro lado, esta interpretação não é inequívoca, tendo em conta que o dramaturgo grego costumava amiúde concluir os seus dramas com correlações entre personagens e cultos ou referências geográficas conhecidos do público, como seria o caso do promontório de Cinossema, também chamado de "Túmulo de Hécuba" (cf. Estrabão, *Geografia*, 7.56).

¹⁰⁵² Cf. Gregory (1999) xxxiii.

¹⁰⁵³ Como demonstra o passo homérico, observa Gregory (1999) xxxiv que «mothers can turn savage when their offspring are threatened; as Euripides' play demonstrates, their rage over lost children may know no bounds. Hecuba as avenger is singleminded, implacable, unrepentant.»

¹⁰⁵⁴ A propósito da '*mater dolorosa*' uide Loraux (1994) *maxime* o capítulo "O *páthos* de uma Mãe" (pp. 33-7, 43).

¹⁰⁵⁵ Cf. Gregory (1999) xxxv. Lembramos ainda Hécate, a deusa infernal, representada por vezes como cadela – outras, como cabra, loba ou égua. Além disso, a mensageira dos demónios e dos fantasmas fazia-se acompanhar geralmente por cães infernais, cujos uivos e latidos anunciavam a sua chegada (cf. e.g., *Med.* 840s.).

a espécie dos felídeos. Sobretudo o leão e o tigre assumem papel de relevo na imagética trágica senequiana¹⁰⁵⁶.

A crescer à analogia previamente analisada com um cão de caça, a fúria de Atreu é comparada à de um tigre-fêmea (707-13) e à de um leão (732-8), imagens que integram o relato do delito do tirano.

Narra o mensageiro ao coro que, no bosque escondido do palácio, o futuro assassino se move sem demoras (*dimissa mora*), ostentando um semblante hostil (*toruum et obliquum intuens*), que denota a impaciência quando se aproxima do altar onde sacrificará as crianças. A insaciabilidade da personagem faz-se representar por um símile que reflecte a intensidade do seu estado de espírito. A violenta e destrutiva paixão assemelha-se à de uma fêmea do tigre (*ieiuna tigris*), indecisa sobre qual das presas avançar primeiro (707-13):

*ieiuna siluis qualis in Gangeticis
inter iuencos tigris errauit duos,
utriusque praedae cupida quo primum ferat
incerta morsus (flectit hoc rictus suos,
illo reflectit et famem dubiam tenet),
sic dirus Atreus capita deuota impiae
speculatur irae...*¹⁰⁵⁷

A adjectivação é bastante expressiva e ilustra um Atreu dividido entre a sofreguidão (*ieiuna; cupida*) e a incerteza na escolha (*incerta; dubiam*). A ferocidade do tigre equipara-se à dureza (*dirus*) de Atreu perante os sobrinhos, que, absolutamente decidido a levá-los a cabo a vingança, a ímpia ira desumaniza gradualmente. Os meninos não serão sacrificados em honra de uma divindade, mas como alimento do seu próprio *furor*¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁶ Sobre a ferocidade associada ao felino, cf. e.g. *Ira* 2.15.4; *Ep.* 19.10; *Ep.* 59.17: a única alegria dos ignorantes e perversos é a mesma que o leão sente quando deita as garras à presa; *Ep.* 85.8: os vícios, à semelhança de leões e tigres, não se podem domesticar. Em *Cl.* 1.25.1 e 1.26.3-4, a crueldade do mau príncipe é equiparada à do leão. Vincula-se ainda à imagética do leão, ainda que menos frequente, a sua natureza temerosa (*Ira* 2.11.5); da mesma forma que o *stultus* se inquieta por motivos insignificantes, assim o leão se deixa assustar por inócuos movimentos (*Ira* 3.30.1) e a clemência, em *Ben.* 2.19.1. Sobre esta imagética *uide* Armisen-Marchetti (1989) 129s.

¹⁰⁵⁷ ‘Tal como nas florestas do Ganges um tigre/ esfomeado hesita entre dois vitelos,/ ávido de ambas as presas, mas sem saber qual/ há-de morder primeiro: abre a mandíbula para um,/ vira-se depois para o outro, e mantém a fome em suspenso;/ assim o duro Atreu observa as vítimas destinadas/ à sua ira sacrílega.’

¹⁰⁵⁸ Cf. 545: *ego destinat as uictimas superis dabo.*

O mesmo sucede com Medeia e os filhos. Também neste drama as crianças são vítimas inocentes, instrumentos de vingança, meios para atingir os fins¹⁰⁵⁹. Loraux inscreve-a na galeria das “mulheres assassinas”, e em particular das *mães* assassinas que «matam os próprios filhos para melhor aniquilarem o marido [...], tirando ao marido a arrogante tranquilidade do pai cujos filhos perpetuarão o nome e a estirpe»¹⁰⁶⁰.

Em *Medea*, encontramos um símile análogo: a princesa da Cólquida é comparada a um tigre-fêmea no final do segundo estásimo. O coro mostra-se horrorizado com o *furor* de Medeia (862-7):

*Huc fert pedes et illuc,
ut tigris orba natis
cursu furente lustrat
Gangeticum nemus.*¹⁰⁶¹

Depois de pedir aos filhos, *matris infaustae genus* (846), que entregassem a oferta envenenada a Creúsa, a ambivalência de sentimentos que transpira da imagem animal é aquela que caracteriza a princesa ao longo de todo o drama: a fúria irremediável (*cursu furente*) por um lado; e o amor pela descendência, por outro.

A consciência da perda da maternidade, que deriva da intenção irrevogável de incluir os filhos na vingança, provoca em Medeia uma forte agitação física, como prova o desgoverno da sua movimentação. Tal como um tigre-fêmea ao ver-se *orfão* dos filhos (*orba natis*), desenfreado, percorre os bosques¹⁰⁶².

¹⁰⁵⁹ Sobre a ira *uide* artigo de Guastella (2001).

¹⁰⁶⁰ Loraux (1994) 44. A autora acrescenta ainda: «Não é que estas mães não matem, dilaceradas, os filhos que puseram no mundo: mas, uma vez que o pai os anexava para a esfera do seu poder, elas destroem o pai que existe no marido.»

¹⁰⁶¹ ‘Anda para aqui e para ali,/ como um tigre-fêmea que, ao ficar sem as crias, / percorre em furiosas corridas/ o bosque do Ganges./ Medeia não sabe refrear/ nem a ira nem o amor.’

¹⁰⁶² A comparação de Medeia com o felino tem um maior alcance se recuperarmos o v. 85 (*aptat qui iuga tigribus*). Aqui Jasão é comparado a Baco, 'que submete os tigres ao jugo'. Os tigres do carro de Baco (cf. *Oed.* 425), símbolo do Oriente, representavam o poder opressivo e civilizacional que este deus detinha. Nesse sentido, a princesa é um tigre-fêmea que o herói da Tessália foi incapaz de dominar. Cf. também o 1.º estásimo do *Oedipus* (403-508), em que o coro de tebanos entoia um ditrambo sobre as gestas de Baco, dada a sua profunda ligação a Tebas, terra natal de Sêmele, sua mãe. Serve igualmente de oração a Baco para que afaste da cidade a terrível peste que a assola (*Oed.* 409-11). Destacam-se na intervenção as referências toponímicas ao Oriente e à expedição na Índia: Ganges, maior rio da Índia; Araxes, principal rio da Arménia, que corresponde actualmente ao Aras, conhecido pela sua gelidez; Pactolo, grande rio da Lídia, conhecido pela riqueza em ouro; o lago Meótida, na Cítia. Além disso, são inúmeros os gentílicos que remetem para povos que Baco submeteu: povos bárbaros como os Getas, tribo da Trácia, e os Masságetas, da Cítia; os Edonos, da Trácia; os Zálaces, tribo desconhecida; os Gelonos, tribo nómada da Cítia; e as Amazonas. Sobre a toponímia exótica no *corpus* trágico senequiano cf. estudos de Cattin (1963^a) e de Syme (1987).

O remate do símile traz-nos a asserção daquela que poderemos determinar como uma das características que mais se evidencia no *ethos* de Medeia: a ausência de freio na cólera e no amor, que inevitavelmente conduz à ruína¹⁰⁶³.

Note-se que em ambas as imagens, Séneca insiste na procedência do tigre-fêmea: as florestas do Ganges (*Gangeticis siluis; Gangeticum nemus*). As alusões à Índia, terra de opulência¹⁰⁶⁴, e aos seus rios são recorrentes na tragediografia senequiana. Segundo Mark Grant, estas paisagens carregam consigo um forte sentido de exotismo de que o autor gostava particularmente¹⁰⁶⁵.

Em *Agamemon*, Cassandra¹⁰⁶⁶ recorre igualmente à imagética das feras para profetizar a morte de Agamémnon às mãos de Clitemnestra e de Egisto: *Victor ferarum colla sublimis iacet / ignobili sub dente Marmaricus leo, / morsus cruentos passus audacis leae* (738-40)¹⁰⁶⁷.

Na verdade, a imagem do casal de amantes como leões estava já presente em Ésquilo e traduz, de forma sintética, a confrontação entre as três personagens e o desfecho fatal do drama¹⁰⁶⁸. Agamémnon surge como leão da Marmária, oriundo de terras egípcias. Apesar de convencido da sua invulnerabilidade, submete-se à ferocidade e audácia da leoa Clitemnestra – *audacis leae*¹⁰⁶⁹. Auxiliada por Egisto – *ignobili sub dente* – consegue derrotar o até então *uictor ferarum*¹⁰⁷⁰.

Veja-se como a selecção adjectival, sobretudo em início e final de verso, caracteriza de modo enérgico os intervenientes: *uictor*, *sublimis* e *Marmaricus*, para o chefe dos Aqueus; *cruentos* e *audacis*, para a filha de Tíndaro; *ignobili*, para Egisto.

Em *Thyestes*, no âmbito do relato do assassínio de Atreu, a primeira criança a ser morta é Tântalo¹⁰⁷¹, figura que surpreende pela firmeza de espírito demonstrada perante a morte (720: *stetit sui securus*).

¹⁰⁶³ *Med.*, 866-9: *Frenare nescit iras/ Medea, non amores;/ nunc ira amorque causam/ iunxere.*

¹⁰⁶⁴ Cf. *Med.* 725: *Hydaspes gemmifer currens*; referência ao Hidaspes, rio da Índia que arrastava no seu caudal pedras preciosas.

¹⁰⁶⁵ Grant (2000) 89. Syme (1987) 49 sugere que a inclusão de topónimos estranhos e longínquos servia, no fundo, como instrumento de ostentação do conhecimento de todo aquele que gostaria de ser intitulado *doctus*.

¹⁰⁶⁶ Quando termina o seu delírio, Cassandra abate-se como um touro ferido, dobrando os joelhos diante do altar (*Ag.* 775-7: *Iam peruagatus ipse se fregit furor, / ceditque flexo qualis ante aras genu/ ceruice taurus uulnus incertum gerens*). Vide também a comparação de Hércules moribundo com um touro ferido: *qualis impressa fugax/ taurus bipenni uolnus et telum ferens* (*Her. O.* 798s.).

¹⁰⁶⁷ ‘O vencedor de feras, o leão marmárico de altiva cerviz, jaz vítima de dente ignóbil, ao ter sofrido as sanguínárias mordeduras de uma audaz leoa.’ Tradução nossa.

¹⁰⁶⁸ Cf. *Ag.* 1258s.

¹⁰⁶⁹ É tradicional a imagem poética da leoa feroz: *Eur. Med.* 1342; *Catul.* 60.1, 64.154; *Tib.* 3.4.90; *Ov. Met.* 9.615.

¹⁰⁷⁰ Cf. *Her. O.* 751-3.

¹⁰⁷¹ Simbolicamente, a primeira criança a morrer tem o nome do avô.

Atreus ferus trespassa a criança, cravando a espada profundamente¹⁰⁷², numa passagem em que emerge o gosto senequiano pela morbidez. No entanto, o corpo não tomba, resistente¹⁰⁷³. Chega mesmo a hesitar para onde cair, até se “decidir” pelo tio, momento irrealista que encerra, segundo Segurado e Campos, a sugestão da maldição da descendência de Atreu¹⁰⁷⁴. Além disso, o sobrinho nem sequer tentou a súplica, à semelhança de Astíanax, paradigma do *exemplum* estóico, em *Troades*.

Segue-se a segunda vítima, Plístenes, igualmente arrastada para o altar, para junto do irmão já assassinado. O *saeuus* Atreu corta-lhe o pescoço de um só golpe. Na verdade, toda a descrição desta cena se constrói com base na semântica das emoções aliada à intensa exploração da fisicalidade humana¹⁰⁷⁵.

O relato impressiona o coro, mas a desumanização da figura de Atreu, aprofundada pela gradual animalização – após as comparações com um cão de caça e um tigre – atinge o pico com o assassinio da criança mais nova. O tio não poupa nenhum dos sobrinhos, e o *nuntius* equipara-o a um leão insaciável (732-8):

*Silua iubatus qualis Armenia leo
in caede multa uictor armento incubat
(cruore rictus madidus et pulsa fame
non ponit iras: hinc et hinc tauros premens
uitulis minatur dente iam lasso inpiger),
non aliter Atreus saeuit atque ira tumet,
ferrumque gemina caede perfusum tenens...*¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷² Veja-se também a função destrutiva da espada, entre outros elementos, em Seisdedos Hernández (1988) 349-351.

¹⁰⁷³ A repetição da forma verbal *stetit* em 720 e 723 traduz a firmeza da criança tanto na vida como na morte.

¹⁰⁷⁴ Segurado e Campos (1987) 121-2: «Estaremos em presença de um detalhe realista? Parece-nos impossível. Devemos imaginar Tântalo situado *em frente* de Atreu, que empurra a espada para dentro do corpo do sobrinho; logicamente, portanto, Tântalo só poderia cair em *direcção oposta* ao ponto em que estava Atreu, *nunca para cima deste*. Simples pormenor de mau gosto macabro [...]? [...]. O «gesto descrito», fisicamente impossível como acima vimos, é um *significante* de que não é muito difícil descobrir o significado: a queda do cadáver de Tântalo para cima de Atreu significa a maldição que se há-de abater sobre a casa deste, se não directamente na sua pessoa, pelo menos na de seus filhos.» A atitude, na sua gestualidade, lembra a cena em que Políxena, decidida, se lança com força sobre o túmulo de Aquiles, seu noivo na morte (*Tro.* 1158s.).

¹⁰⁷⁵ Cf. *Thy.* 728s.: *ceruice caesa truncus in pronom ruit, / querulum cucurrit murmure incerto caput.*

¹⁰⁷⁶ ‘Tal como nas florestas da Arménia o leão hirsuto/ se lança sobre a manada, vencedor, fazendo enorme massacre,/ com as fauces ensopadas de sangue e já sem fome/ nem assim perde a fúria: aqui e ali persegue os touros/ e ameaça preguiçosamente os vitelos com os dentes cansados,/ assim Atreu se enfurece e espuma de ira,/ segurando o ferro ensaguentado por um duplo crime.’

Mesmo quando a fome foi já plenamente saciada, *iubatus* e *uictor*, o leão continua a perseguir presas, desde touros, animais mais maduros – a simbolizar as duas primeiras vítimas de Atreu, e até o próprio Tiestes – passando pelos vitelos, que podemos ler como representação do mais jovem.

Do ponto de vista simbólico-estético, o vocabulário do símile é riquíssimo: a expressividade do ablativo absoluto e do *enjambement* em 734 (*pulsa fame/ non ponit iras*) colabora no expressivo quadro pictórico que Séneca traça do frio assassino, desprovido de qualquer sentimento compassivo¹⁰⁷⁷. Nas palavras de Guastella, a par de Medeia e Clitemnestra, este é provavelmente o *herói* senequiano que encarna de forma mais completa, radical e metódica as complexas paixões do *furor* e da *insania*¹⁰⁷⁸.

A linguagem colabora no crescendo de violência e *furor* na consumação do crime: as formas verbais *premens*, *minatur*, *saeuit*, *tumet*; a repetição do substantivo *caede* (733; 738)¹⁰⁷⁹; e as referências à avidez de sangue – *cruore*, *madidus*, *perfusum*.

O mensageiro detém-se no pormenor do movimento da espada ao trespassar o corpo pueril, numa abordagem, diríamos hoje quase cinematográfica, realçando o instrumento material, e sublinhando o aspecto mórbido desta morte violenta (*Thy.* 739-41). Quando o terceiro sacrificado finalmente tomba, apaga com o sangue o fogo do altar¹⁰⁸⁰. Observa Tarrant que «this bloodshed extinguishes not only the fire, but also the system of belief and practice that the altar represents»¹⁰⁸¹. É como se o próprio filho de Tiestes quisesse pôr fim à encenação religiosa, que visava credibilizar ritualisticamente o assassínio em série do tio¹⁰⁸².

Dupont afirma que a violência do *nefas* trágico se inscreve num quadro de «perversion savante d'un rituel», ou seja, não se trata da mera explosão aleatória da crueldade. Os heróis senequianos manipulam os rituais, transformando-os em poderosas

¹⁰⁷⁷ *Iratus Atreus* (180), o próprio assim se autocaracteriza.

¹⁰⁷⁸ Guastella (1994) 105.

¹⁰⁷⁹ O mensageiro repete em 738 a expressão anteriormente utilizada pelo coro em 730: *gemina caede*.

¹⁰⁸⁰ Cf. Políxena em *Tro.* 1158s.

¹⁰⁸¹ Tarrant (1976) 196s.

¹⁰⁸² O mensageiro conta que Atreu *furens* entrou jardim adentro, arrastando (*trahens*) os sobrinhos. Ornamenta os altares, e coloca à volta das cabeças dos jovens (*maesta capita*) uma banda púrpura (683-6), seguindo o preceito da colocação da fita de lã em torno da cabeça das vítimas sacrificiais. Note-se a macabra ironia da referência cromática à cor púrpura (*uitta purpurea*) devido ao estatuto real das crianças. Atreu preside ao ritual – *Ipsé est sacerdos* (691) – onde não falta nenhum dos elementos típicos: incenso, vinho, cutelo e mistura de sal e farinha para polvilhar a fronte das vítimas (687-90). Vide igualmente *Ag.* 897-900: Clitemnestra é comparada com um sacerdote que, durante o sacrifício, antes de imolar as vítimas pelo ferro, fixa os seus pescoços.

armas contra os inimigos, ou seja, a violência é integrada num acto civilizado obedecendo a regras religiosas estritas¹⁰⁸³.

Por exemplo, em *Troades*, também Políxena é morta pela armada grega vencedora, no âmbito da perversão do rito matrimonial com o espectro de Aquiles. À filha de Hécuba é-lhe dito que será esposa do herói quando, na verdade, será mais uma vítima sacrificial, à semelhança dos sobrinhos de Atreu. O que distingue o *nefas* trágico não é tanto, ou não é só, a sua natureza violenta e sanguinária, mas sobretudo a corrupção e impiedade do ritual religioso¹⁰⁸⁴.

O espírito de Atreu está de tal modo dominado pela cólera e desejo de vingança que não consegue ver a sua avidez de retaliação saciada. Esta é a expressão da *phýsis* que herdou dos seus antepassados – *scelus sceleris ingerit* (731). Sabemos, aliás, que deseja cometer um *nefas* tão *atrox* e *cruentum* que nenhuma posteridade aprove, mas também não cale, numa aparente paradoxalidade de ideias¹⁰⁸⁵. A verdade é que Atreu, possuído pelo *furor regni*, rejubila com a perpetração do terrível *nefas*. Sente-se superior e equiparável aos astros, como se um processo de deificação tivesse ocorrido (*Thy.* 885s.: *Aequalis astris gradior et cunctos super/ altum superbo uertice attingens polum*). A sua *hýbris* é desmedida, e destaca-se a sua natureza megalómana e insolente, que partilha, por exemplo, com Medeia: *...inuadam deos/ et cuncta quatiam* (424s.)¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁸³ Dupont (1995) 62. O carácter pseudo-sacrificial subjaz à grande maioria dos crimes do *corpus* senequiano. Segundo Vernant (1981) 8-9, «le mythe, la figuration, le rituel s'accordent ainsi unanimement pour 'neutraliser' la violence et le meurtre.»

¹⁰⁸⁴ Cf. Dupont (1995) 62. Cf. Mader (2000) 160: «The sacrificial slaughter is related as nothing short of a consummate work of art, a choreographed spectacle of gratuitous violence celebrating an aesthetic of inversion and displacement; the eloquent gestures of Atreus *artifex*, supplemented by the glosses of the messenger-commentator, together provide something like a grammar of the *mundus inuersus*. Atreus as *agens* in the messenger-speech is presented as systematically and wittfully deconstructing the conventional notion of a sacrifice, fastidiously observing formal prescription [...] in what becomes instead a ritual of self-apotheosis [...].»

¹⁰⁸⁵ Cf. *Thy.* 192-5: *Age, anime, fac quod nulla posteritas probet, sed nulla taceat. aliquod audendum est nefas/ atrox, cruentum, tale quod frater meus/ suum esse mallet.* Cf. *Med.* 423ss.

¹⁰⁸⁶ Cf. igualmente *Med.* 401-14: a princesa considera que a sua ira é mais devastadora que os próprios elementos da natureza. Veja-se também o megalómano Hércules em *Her. f.* 958s. A cegueira da loucura leva-o a considerar-se capaz de dominar o universo e alcançar os astros, a glória divina. Anfitrião aconselha-o a refrear os impulsos da mente: *compesce dementem impetum* (975). No prólogo de *Her. O.* Hércules enumera as façanhas pelas quais é merecedor do céu. Não haverá terra que não fale do seu desempenho (39) e vangloria-se de superar a própria natureza. Nem sequer o próprio Sol conseguiu acompanhar os seus triunfos tal foi a sua astúcia (42-8). Em interessante artigo sobre a ambivalência dos heróis senequianos e a construção do eu-trágico, Fitch & McElduff (2002) 39 notam: «However, the desire for power and domination over others is not the only issue in the quest to construct the self. The quest may be more concerned with attempting to find oneself, as with Phaedra, or with completing a definition of oneself, as with the Oedipus of *Phoenissae*. The ambivalent value of self-construction in all its forms, and the ambivalence of our response to it, is well expressed by Salman Rushdie: "A man who sets out to make himself up is taking on the creator's role, according to one way of seeing things: he's unnatural, a blasphemer, an abomination of abominations. From another angle, you could see *pathos* in him, heroism in his struggle, in his willingness to risk."»

Do ponto de vista da omnipresença do mundo natural, além da imagética animal, destaca-se a imanente correlação homem-universo. O tirano desafia a organização cósmica e as leis do devir que regem o mundo. Quando contraria as normas da *natura*¹⁰⁸⁷, contradiz a *lex rationis*, a razão que, segundo o estoicismo, insufla o cosmos e deve nortear o ser humano. Por isso, a natureza envergonha-se dos actos de Atreu: veja-se como a fuga do sol se impõe como fenómeno meteorológico que domina a acção da peça, descrito amiúde no decurso do drama, como teremos oportunidade de analisar mais adiante no nosso estudo¹⁰⁸⁸.

O *tópos* do *mundus inuersus* colabora no reforço da caracterização da imoralidade comportamental do protagonista, que culmina no tenebroso desmembramento dos cadáveres das crianças e no banquete servido ao irmão: *liberos auidus pater/ gaudensque laceret et suos artus edat* (277s.)¹⁰⁸⁹.

Quanto à imagética animal que particularmente nos interessa tratar nesta parte do trabalho, Mader reforça que a acumulação gradativa dos símiles – o cão da Úmbria, o tigre-fêmea do Ganges¹⁰⁹⁰, e o leão da Arménia¹⁰⁹¹ – sugere a intensificação da cólera de Atreu, como havíamos já referido, naquilo que parece representar a progressiva renúncia dos princípios inerentes à identidade racional¹⁰⁹².

Mais uma vez, a exploração da vida animal, sobretudo da selvagem, dos hábitos e dinâmicas de convivência, afirma-se como um dos meios por excelência de

¹⁰⁸⁷ Thy. 745s.: *An ultra maius aut atrocius/ natura recipit?* O coro questiona se é possível a natureza suportar uma atrocidade ainda maior.

¹⁰⁸⁸ Cf. igualmente Ag. 908s.: *stat ecce Titan dubius emerito die./ suane currat an Thyeste uia.*

¹⁰⁸⁹ ‘Que Tiestes, esfomeado, dilacere/ os filhos com prazer, coma a carne da sua carne.’

¹⁰⁹⁰ Em *Her. O.* a *nutrix* compara Dejanira, possuída pelos ciúmes, a uma fera (*nulla non melior fera est*, 236), ou melhor, a um tigre-fêmea da Arménia: *feta ut Armenia iacens/ sub rupe tigris hoste conspecto exilit* (241-242) e a uma Ménade em pleno delírio (243-245). Ao estado de loucura, descontrolo e *furor* de Dejanira, opõe-se a beleza resplandecente de Íole, comparável a uma paisagem amena de um dia de sol radioso ou ao brilho de uma noite serena (*namque ut relaxit paelicis captae decus/ et fulsit Iole qualis innubis dies/ plurisue clarum noctibus sidus micat* (237-9).

¹⁰⁹¹ Cf. em *Oed.* o mensageiro relata que, assim que se apercebeu daquilo que os *fata* lhe haviam reservado, do seu *infandum genus* e do crime que havia cometido, Édipo é juiz em causa própria e condena-se. O *furor* toma conta do seu espírito, e irrompe furioso pelo palácio, de semblante alterado, à semelhança de um hostil leão da Líbia (*Libycus leo*). Em 915-24, é um misto de *furor* e *dolor* que o leva a escolher o castigo da automutilação: ‘Depois que o destino predito e o infando nascimento/ compreendeu, e que do crime era culpado, Édipo/ condenou-se a si próprio; dirigindo-se, furioso, para o palácio./ nos odiosos aposentos penetrou com passo rápido./ qual leão líbio que pelos campos se enfurece./ de ameaçadora frente desviando a fulva juba;/ o furor manifesta-se na fisionomia terrível e os olhos são ferozes;/ gemidos e alto murmúrio, e um gélido/ suor corre pelos membros; espuma e revolve ameaças./ e, profundamente mergulhada, irrompe uma grande dor.’ Para *Oedipus*, seguimos a tradução de Duarte (2012), salvo indicação contrária. *Vide Her. O.* 1642s.: Filoctetes narra a auto-imolação de Hércules, que, moribundo, é comparado a um leão doente.

¹⁰⁹² *Vide* Mader (2000) 161: «together the three similes suggest the progressive intensification of his rage: Umbrian dog (496-505 – Indian tigress (707-713) – Armenian lion (732-738). First restrained energy and the scent of blood (504), then hunger (707) and finally a murderous rage that continues beyond satisfaction of hunger [...].»

amplificação das características físicas e éticas das personagens. Acresce o perfume de exotismo que emana igualmente das notações toponímicas, maioritariamente paragens longínquas de onde são originários os animais, e que carregam consigo a simbologia da violência selvagem.

Lembramos ainda, em *Troades*, o *agôn* entre Andrómaca e Ulisses (524-813), um dos momentos mais altos de toda a peça tanto pela relevância estrutural de que se reveste – ocupa uma posição central – como pela beleza e emoção transmitidas.

Quando surge em cena, o rei de Ítaca identifica-se como *minister* de um oráculo e porta-voz de um povo que julga residir em Astíanax, descendente de Heitor, o motivo da *mora maris*. Os *fata* reclamam a morte da criança. Enquanto para os Frígios, ele é a chama da esperança do seu povo, para os Aqueus, porém, ele é o símbolo da ameaça latente, e a sua continuidade obrigá-los-ia a viver em clima de medo e desconfiança, se não fosse afastado.

Deste modo, Séneca traz-nos o princípio da hereditariedade da nobreza ética: *generosa in ortus semina exsurgunt suos* (536). Segundo os Aqueus, Astíanax é herdeiro da carga genética de Heitor, um dos maiores guerreiros troianos, e, portanto, preocupa-os sobretudo o legado da *phýsis* corajosa e belicosa do progenitor. É o “código genético”, em tudo similar ao de Heitor, que a armada grega teme que brote e que conduza à desgraça.¹⁰⁹³

Pela voz de Ulisses, surgem três metáforas extraídas do mundo animal e vegetal que visam glorificar a grandeza do menino: é comparado a um novilho (*magni paruus armenti comes*) que, desde muito cedo, demonstra a inata capacidade de comandar o gado do pai¹⁰⁹⁴; depois, a um tenro ramo (*tenera uirga*) que se se ergue e em pouco tempo se equipara à mãe, elevando-se e concedendo generosas sombras às terras¹⁰⁹⁵; por fim, Ulisses retoma a imagem do fogo, tão presente em todo o drama, comparando o pequeno Astíanax à cinza de um grande fogo que depressa reconquista forças: *sic male relictus igne de magno cinis/ uires resumit* (544s.).

¹⁰⁹³ Observa Evans (1950) 179 que a descrição de Heitor ganha dimensão sobretudo por meio da semelhança entre o herói e Astíanax, mecanismo que Homero empregou no retrato de Ulisses em *Odisseia*, com a repetida comparação de Telémaco com o pai e deste com o filho. Em *Tro.* 464-468, a figura de Astíanax lembra a Andrómaca o falecido marido. *Vide* Homero, *Il.* 22.401-403 e *Tro.* 448-450.

¹⁰⁹⁴ *Tro.* 537-40: *sic ille magni paruus armenti comes/ primisque nondum cornibus findens cutem/ ceruice subito celsus et fronte arduus/ gregem paternum ducit ac pecori imperat...* assim aquele pequeno companheiro de um grande armento,/ a quem a ponta dos cornos ainda não fende a pele,/ de súbito erguendo a cerviz e mostrando uma fronte altiva, /conduz o rebanho paterno e comanda o gado.?

¹⁰⁹⁵ *Tro.* 541-543: *quae tenera caeso uirga de trunco stetit,/ par ipsa matri tempore exiguo subit/ umbrasque terris reddit et caelo nemus.* Note-se a expressividade do vocabulário da elevação e do alcance, de destaque (*stetit, subit*), bem como de dádiva e protecção (*reddit*).

A referência ao incêndio remete para Tróia ardida e o que dela resta, enquanto o *futurus Hector* (551) simboliza a vitalidade que pode ressurgir e materializar-se numa Tróia-fénix¹⁰⁹⁶.

Apesar da coragem¹⁰⁹⁷ precoce que caracteriza o filho de Heitor¹⁰⁹⁸, a sua única intervenção verbal evidencia o medo que momentaneamente lhe ensombra o coração. Ao aperceber-se do desfecho que o espera, procura refúgio e protecção materna. Dirige-se a ela, agarrando-se às vestes, e suplica: *Miserere, mater* (792). A expressiva aliteração dos termos bem como a concisão do verso, que se encerra em verbo e vocativo, espelham a ternura e emotividade da cena.

Por sua vez, a mãe de Astíanax é uma das grandes figuras do drama e da tragediografia senequiana, pela complexidade e densidade de carácter. A par de Medeia, esta personagem caracteriza-se pela oscilação emocional e paradoxalidade psicológica¹⁰⁹⁹.

Num primeiro momento, Andrómaca fica aterrorizada com a visão do espectro do marido, mas logo se enche de esperanças e, seguindo os conselhos do ancião¹¹⁰⁰ e de Heitor, esconde a criança no túmulo do pai (409-523). Na cena com Ulisses, em que se inserem os símiles anteriormente analisados, denota firmeza e determinação¹¹⁰¹, mas quando pressionada pelo Ítaco para entregar o filho, vacila. Assume a sua impotência e acaba por entregar Astíanax ao inimigo, mergulhando de seguida em profunda tristeza¹¹⁰².

¹⁰⁹⁶ Observa Bishop (1972) 329 que quando Ulisses leva o rapaz a partir desse momento «there is to be no phoenix-like resurrection for Troy.»

¹⁰⁹⁷ Ainda sobre a coragem, mais adiante, no relato das mortes de Políxena e Astíanax, é interessante a referência do mensageiro às passadas de Ulisses e do filho de Andrómaca. Enquanto o herói grego avança com um andar altivo (*sublimi gradu*, 1088), trazendo pela mão a criança que sobe à muralha sem qualquer hesitação (*nec gradu segni puer/ ad alta pergit moenia*, 1090s.). Atente-se na forma afectuosa como o *nuntius* introduz a referência a Astíanax (*paruulum Priami nepotem*, 1089s.).

¹⁰⁹⁸ Numa abordagem quase cinematográfica, passe o anacronismo, dado o visualismo da cena, o mensageiro narra que, ao alcançar a parte mais alta da torre, a criança terá lançado um olhar de coragem e energia invulgares que a todos surpreendeu pela tenra idade do seu emissor (1091ss.). Surge uma nova imagem cuja expressividade intensifica o dramatismo emotivo da situação: o menino é comparado a uma cria de um animal feroz (que, apesar de ser ainda incapaz de atacar, ferve já de ódio e de soberba (cf. 1093-8).

¹⁰⁹⁹ A propósito dos comportamentos de Medeia e Andrómaca fala Bonelli (1978) 398s. do «paradossale psicologico che dà luogo ad una verbosa incertezza del personaggio sulla condotta da tenere.»

¹¹⁰⁰ Este *Senex* – provavelmente um aio do príncipe – funciona a par das “amas” da tradição literária greco-latina. Tem correspondência na *Nutrix* de *Phaedra* e no *Satelles* de *Thyestes*. Conselheiro e confidente, desdobrimento e *alter-ego* de Andrómaca, adverte a viúva, fazendo uso do bom senso, fruto de uma vida já longa.

¹¹⁰¹ Séneca destaca, na construção da personagem de Andrómaca, o seu poder de iniciativa, apesar de infrutífero, atitude tão oposta à de Hécuba, cujo excesso de dor lhe tolhe os movimentos.

¹¹⁰² Andrómaca tenta resistir aos soldados que por ordem de Ulisses se aproximam dela. Nessa altura, apela ao espectro de Heitor, que vira em sonhos, a quem pede que rompa a terra e as *moras* da morte para vir fazer frente ao inimigo. Mesmo como sombra, julga Andrómaca ser Heitor poderoso o suficiente para

Uma das características fundamentais da imagem senequiana é a sua natureza afectiva¹¹⁰³. A propósito da momentânea quebra de ânimo de Astíanax, Séneca coloca na voz de Andrómaca um símile de inspiração homérica que denota essa particularidade estilística do autor. Note-se a carga emotiva, que ultrapassa a função estritamente descritiva, da adjectivação – *tener, timidum, saeuus, minorem, uastis* – e das antinomias que contribuem para a intensificação do *páthos* dramático (794-9):

*fremitu leonis qualis audito tener
timidum iuuencus applicat matri latus.
at ille saeuus matre summota leo
praedam minorem morsibus uastis premens
frangit uehitque: talis e nostro sinu
te rapiet hostis...*¹¹⁰⁴

Aqui, Ulisses é um leão colérico¹¹⁰⁵ e Astíanax, um frágil novilho (*tener iuuencus*), que procura a mãe quando ouve os rugidos do felino.

A cólera de Ulisses é reforçada pelo prolongamento do símile: o *saeuus leo* afasta a progenitora da cria e sustém a presa entre os dentes. Despedaça e arrasta-a violentamente do mesmo modo que o Ítaco arrebatará Astíanax dos braços de sua mãe. A imagem privilegia o vocabulário da violência – *fremitu, saeuus, summota, praedam, morsibus, hostis, premens, frangit, uehit, rapiet* – em detrimento do da fragilidade da criança – *tener, timidum*.

Séneca explora essa vulnerabilidade, moldando-a à vontade da doutrina do Pórtico: a tenra idade, simpatia, coragem e atitude de aceitação dos *fata* convertem

deter o rei de Ítaca. Sob a ameaça peremptória de destruição do túmulo e profanação das cinzas de Heitor (685), vê-se obrigada a revelar o esconderijo do filho a Ulisses. Quando no final do episódio a mãe se despede do filho, sente-se a amargura e a desilusão pelo facto de Heitor não ter posto cobro à morte do filho nem ao seu cativo (cf. Schetter (1965) 417). Andrómaca culpabiliza o marido pela fraqueza e inércia da sua actuação, contrariamente à aparição enérgica da sombra de Aquiles (805s.: *lentus et segnis iaces?/ Redit Achilles*). Apesar do *dolor*, Andrómaca reconhece que a morte trará ao filho a liberdade que ele não teria em vida (790). O ideal estóico da *libera mors* espelha-se na criança que se liberta da vida servil ao aceitar a morte como sinónimo de liberdade e felicidade. Sobre o comportamento de Andrómaca perante Ulisses *vide* Caviglia (1981^b).

¹¹⁰³ Nota Armisen-Marchetti (1989) 358: «[...]le traitement de l'image considérée en elle-même confirme son rôle d'élément d'intensité: on retrouve là un trait général des images de Sénèque, qui est leur caractère plus affectif que pittoresque.»

¹¹⁰⁴ 'Qual novilho de tenra idade que ao ouvir o rugido do leão/ encosta à mãe o seu flanco temeroso,/ mas o cruel leão, depois de ter afastado a mãe,/ abocanhando com grandes mordeduras a pequena presa,/ a despedaça e arrasta consigo; assim o inimigo te há-de arrancar/ do meu regaço.'

¹¹⁰⁵ Segundo Herrmann (1924^b) 407, a crueldade e a perfídia são os dois principais traços do carácter desta personagem.

Astíanax, tal como Políxena, num modelo de *sapientia*, naquilo a que poderíamos chamar de *herói positivo* do drama senequiano¹¹⁰⁶.

3.5.2. Amazonas e Ménades: o paroxismo da selvajaria feminina

Ainda em *Troades*, quando Ullisses lhe afiança que cumprirá o oráculo e arrasará o túmulo do marido se Andrómaca não revelar o esconderijo de Astíanax, a troiana autodescreve-se possuída pela ira – *dabit ira uires* (672).

Compara-se com a feroz Pentesileia, rainha das Amazonas, ou com uma Ménade possuída, agirá com bravura, lançando-se sobre o sepulcro a fim de impedir o sacrilégio e defender a memória do marido e as suas cinzas (672-677).

Seguidoras de Diónisos, as Ménades¹¹⁰⁷ ou Bacantes erravam nuas ou semi-nuas pelos campos, coroadas de hera, segurando um tirso ou cântaro. São representadas a tocar flauta ou tamborim, e entregam-se a uma dança frenética. Em profunda comunhão com a natureza, mergulhavam em êxtases místicos (ἐνθουσιασμός), conferiam a estas mulheres uma força prodigiosa e temível que fazia inúmeras vítimas. Esta imagética serve a Séneca sobretudo para representar o desvario da possessão do *furor* das heroínas trágicas, conforme observa Armisen-Marchetti: «Amour, haine, colère, volonté de vengeance, et [...] souffrance [...] se résolvent dans les paroxysmes du *furor*. Les emportements des héros tragiques comme leurs plaintes appellent des comparaisons avec la sauvagerie des fauves et l'égarement de la possession mystique»¹¹⁰⁸.

Nesse sentido, também a natureza selvagem das Amazonas se enquadra neste ideário estético.

Segundo os mitógrafos, esta raça de mulheres guerreiras¹¹⁰⁹ vivia no Cáucaso e na Ásia Menor, tendo fundado a vila de Temiscira, na foz do Termodonte¹¹¹⁰, rio localizado na província do Ponto, correspondendo a parte da actual Turquia, a Capadócia. Amantes da caça e excelentes atiradoras ao arco, reza a lenda que queimavam o seio direito para facilitar os movimentos durante os combates. Terão sido

¹¹⁰⁶ Vide Oliveira (1999) 71-72. A coragem e altivez da criança comoveram tanto o povo, os chefes como o próprio Ulisses, e toda uma multidão de vencedores e vencidos, se uniu para chorar a criança. Esta, porém, não verteu uma sequer lágrima (1099-1100). A intrepidez e nobreza de espírito revelam-se quando, sem deixar que Ulisses termine as preces sacrificiais, se lança *sponte sua* do alto da muralha, antecipando-se e abortando a actuação de Pirro (1100-1103). Assim que Astíanax se precipitou, relata o mensageiro que a mesma turba acorreu ao segundo local de sacrifício, o túmulo de Aquiles sobre o qual Políxena seria sacrificada (1118-21).

¹¹⁰⁷ Vide igualmente *Oed.* 478-83.

¹¹⁰⁸ Armisen-Marchetti (1989) 357.

¹¹⁰⁹ Cf. referência em *Oed.* 479: *trucibus puellis*.

¹¹¹⁰ Cf. referências a este rio em *Med.* 215; uide também Camões, *Lusíadas*, III.44.

as primeiras a instituir o culto em honra de Ártemis de Éfeso. Montavam a cavalo e percorriam as regiões da Ásia Menor, vivendo da pilhagem.

A simbologia destas figuras traduz o paroxismo da selvajaria, emancipação e libertação feminina das normas instituídas pelos homens. Aliás, tratava-se de uma sociedade governada por uma rainha que só aceitava a presença de homens uma vez por ano para assegurar a perpetuação da descendência¹¹¹¹.

Em *Phaedra*, no início do Acto II do drama, o *amor-morbus* que consome a protagonista leva a que a própria se compare a uma Amazona, em expressivo símile, introduzido pelo termo *qualis* (399-403):

*qualis relictis frigidi Ponti plagis
egit cateruas Atticum pulsans solum
Tanaitis aut Maeotis et nodo comas
coegit emisitque, lunata latus
protecta pelta, talis in silvas ferar.*¹¹¹²

Decorrem do emprego da presente analogia algumas noções basilares que reforçam a associação entre o *furor* de Fedra e estas figuras mitológicas. Na verdade, não podemos depreciar a especial importância que desempenha no *mythos* de Hipólito o culto a Diana e a sua relação privilegiada com a natureza.

Boyle destaca em *Phaedra* o foco na relação entre *natura* e impotência humana. Além da importância de Diana como deusa da natureza por excelência e igualmente do amor sexual, inúmeras outras imagens que ocorrem ao longo da peça – como o fogo, o mar, a tempestade, as estrelas e os planetas – reflectem esse redobrado interesse pelas forças naturais: «The action of the play, the dramatisation of its major figures, and [...] the preoccupations of the chorus sustain the focus on ‘nature’ and its relationship to the human world.»¹¹¹³

Do excerto anteriormente apresentado destacamos, em primeiro lugar, a vivacidade das referências toponímicas – *Ponti*, *Atticum*, *Tanaitis*, *Meotis* – que remetem para a geografia exótica e longínqua das Amazonas e aludem à entrada das

¹¹¹¹ É nesse sentido que Séneca lhes chama “viúvas” (*uidua*) em *Med.* 215 ou *Tro.* 13. Conta-se ainda que matavam ou mutilavam os recém-nascidos do sexo masculino, cegando-os ou tornando-os coxos.

¹¹¹² ‘Como uma amazona do Tánais ou da lagoa Meótida,/ que conduziu as suas hordas das margens abandonadas/ do gélido Ponto, fazendo vibrar o solo da Ática,/ e apertou os cabelos com um nó, deixando pender uma madeixa,/ com o flanco protegido por uma pelta, assim irei para a floresta.’

¹¹¹³ Boyle (1985) 1290.

guerreiras em solo ático, depois de Teseu ter raptado a sua rainha, Antíope ou Hipólita¹¹¹⁴.

O Tánais é o rio que separa a Europa da Ásia, e corresponde ao actual Don, situado em território russo; a lagoa Meótida era o nome dado pelos povos da Antiguidade, sobretudo pelos gregos, ao mar interior de Azov, situado no continente europeu, na parte nordeste do mar Negro; o mar do Ponto, por sua vez, situava-se na região da costa meridional do mar Negro¹¹¹⁵.

Sobressai, acima de tudo, a natureza selvagem desta raça de mulheres, guiadas por forças telúricas e comportamentos extremados, tradicionalmente associados ao sexo masculino. Líderes e enérgicas, estas fazem inclusivamente o solo grego estremecer. Note-se, do ponto de vista sonoro, a intensidade que decorre das inúmeras aliteraões: *Ponti plagis; Tanaitis aut Meotis; lunata latus; protecta pelta*.

Amazona é sinónimo de feminino violento e bélico: note-se igualmente a referência ao pelta (escudo leve) que estas guerreiras transportavam como meio de protecção¹¹¹⁶. Do mesmo modo pretende Fedra usufruir dessa liberdade de desvinculação das normas, do *nómos*, e da sua essência racional. A mulher de Teseu deseja consumir uma paixão proibida, consciente, porém, da perversidade dos seus desejos. Nesse sentido, Séneca realça o abandono da vaidade que se traduz no desapego

¹¹¹⁴ Cf. referência à rainha em *Tro.* 12-14. Hipólita foi morta por Teseu, de quem teve um filho, Hipólito. Cf. *Phaed.* 232: *conubia uitat: genus Amazonium scias*.

¹¹¹⁵ Encontramos nova referência a estes três elementos hidrográficos em 715-18, quando Hipólito é surpreendido pela revelação da madrasta. Aterrorizado com a confissão, declara que nem todas as águas de Neptuno seriam capazes de purgar a impureza do *scelus* de Fedra. Foge imediatamente e procura refúgio no seu *habitat*: *O siluae, o ferae!* (718). O binómio *pureza/ sujidade* está patente também na cena final de *Her. f.* em que o protagonista, persuadido por Anfítrio, decide procurar o exílio ao invés de pôr termo à vida. Ferreira (2011^b) 319 vê na opção senequiana de Hércules decidir prolongar a existência em atenção ao pai, Anfítrio, e não ao amigo Teseu (como ocorre no drama euripídiano) um conselho ao imperador Nero, filho adoptivo de Cláudio, uma *captatio benevolentiae*. O herói receia, porém, que a natureza não o acolha devido ao seu carácter criminoso. Sob a forma de um catálogo hidrográfico, Hércules questiona se as águas do Tánais, do Nilo, do Tigre da Pérsia, do Reno, do Tejo, da lagoa da Meótida, em suma, de todo o oceano conseguirão purificar a sua mão criminoso (1323-30). A fala shakespeariana do rei da Escócia ecoa esta ideia: «Will all great Neptune's ocean wash this blood/ Clean from my hand?» (*Macbeth* II.2.57ss.). Sobre a presença do binómio *pureza/ sujidade* no drama senequiano, *vide* Pratt (1963) 209-ss.

¹¹¹⁶ Quando Cassandra, possuída por Febo, profetiza o assassinio de Agamémnon, comparando a postura de Clitemnestra à de uma Amazona (Ag. 734-6: *Quid ista uaecors tela feminea manu/ dstricta praefert? Quem petit dextra uirum/ Lacaena cultu, ferrum Amazonium gerens?* 'O que significa aquela mulher, enlouquecida, a empunhar armas na sua mão feminina? Que homem ameaça com a sua direita, com porte de espartana e munida com o ferro das Amazonas?') Tradução nossa.

nos cabelos¹¹¹⁷, na rejeição das vestes costumeiras, das sedas púrpuras e douradas do Oriente, das pérolas e perfumes, para assumir uma postura bélica (387-97)¹¹¹⁸.

Não só a imagética das Amazonas representa a metáfora do *amor-furor* selvático de Fedra pelo enteado, como, numa leitura literal, se depreende que a madrasta viu na possibilidade de travestir a pele destas mulheres um modo de agradar a Hipólito. Indo ao encontro dos seus gostos, mergulha no seu *modus uiuendi*: a imersão na natureza, a caça e culto a Diana, a impetuosidade e até o despojamento material.

3.5.3. A fábula de Procne e Filomela – os *tópoi* da vingança e do banquete ímpio

Ainda no âmbito da imagética animal, Séneca encontra no mito das irmãs Filomela e Procne uma fonte de inspiração simbólica¹¹¹⁹, presente em várias das suas peças, por influência do legado ovidiano¹¹²⁰.

Reza a lenda que Procne, filha do rei de Atenas, se casou com Tereu, rei dos Trácios, que viera em socorro do seu pai durante uma guerra. A pedido de Procne que tinha saudades da irmã Filomela, voltou a Atenas para a ir buscar, tendo-a violado no regresso. Para que ela não o pudesse denunciar, cortou-lhe a língua, mas ainda assim Filomela foi capaz de contar à irmã o sucedido sob a forma de uma tapeçaria em que bordou a história.

Desolada, Procne decidiu vingar-se cometendo um terrível crime, e assassinou Ítis, filho da sua união com Tereu. Posteriormente cortou-lhe os membros, cozeu-os e serviu-os como refeição ao marido. Depois de ele o ter comido, revelou-lhe a verdade e fugiu com a irmã. Tereu ainda as perseguiu, mas ambas suplicaram aos deuses que as poupassem à morte, transformando-as em aves. Assim, Filomela foi transformada num belo rouxinol¹¹²¹, Procne numa andorinha¹¹²², e Tereu, numa poupa¹¹²³.

¹¹¹⁷ Esta nota de desprendimento fora já mencionada anteriormente em *Phaed.* 386; 394-6.

¹¹¹⁸ O passo é rico em notações cromáticas (*purpura*, *auro*, *rubor*, *niueus*), e em referências toponímicas a paragens do Oriente, conotadas tanto com a ideia de sumptuosidade e requinte, por um lado, como de violência e barbárie, por outro.

¹¹¹⁹ Sobre as fontes clássicas do mito, *uide* Zapata (1987) *maxime* 23-33.

¹¹²⁰ Ovídio, *Met.* 6.427-660. Conhece-se uma tragédia consagrada por Sófocles a Procne, que desapareceu quase integralmente. Ainda que intitulada *Tereu*, «o essencial parece ter-se passado em torno da solidariedade feminina que unia Procne, Filomela e um coro de mulheres (Loroux (1994) 79).

¹¹²¹ Cf. Loroux (1994) 49-55.

¹¹²² Note-se, porém, a inversão de papéis nos poetas latinos e na tradição renascentista: é Filomela quem se torna rouxinol, deixando de chorar um filho para passar a lamentar-se da violação.

¹¹²³ Cf. Higino, *Fab.* 45: Tereu transforma-se num falcão; Ítis, por sua vez, ter-se-á transformado num gavião que incessantemente persegue o rouxinol-Procne e a andorinha-Filomela.

O conteúdo do mito, que se consubstancia sobretudo nos motivos do *nefas* e do banquete ímpio, encontra eco nos enredos senequianos de *Thyestes* e *Agamemnon*.

Veja-se como no prólogo de *Thyestes* quando a Fúria incita o espectro de Tântalo a atormentar a casa do Atrida, inspirando nele a sede de vingança, alude à necessidade de se cometer um crime à moda da Trácia. Descobrimos aqui uma referência à lenda das duas irmãs, que antecipa o crime de Atreu: *Thracium fiat nefas/maiore numero* (56-57).

Mais adiante, é o próprio tirano que recorre à fábula. Num discurso inflamado, tomado pelo *affectus*, declara a urgência em perpetrar um crime *imenso*, que transponha os limites da normalidade e dos costumes humanos: *fiat hoc, fiat nefas/ quod, di, timetis* (266-267). Nesse momento surge nova referência ao banquete dos paços odrísios (272-4) e um pedido de inspiração a Filomela e Procne, patente no emprego de formas no modo imperativo: *Animum Daulis inspira parens/ sororque; causa est similis; assiste et manum/ impelle nostram* (275-7)¹¹²⁴.

A motivação que leva Procne a matar o filho e a servi-lo como refeição ao marido é a mesma que subjaz ao assassinio perpetrado por Atreu: o desejo de castigar uma traição¹¹²⁵. Aliás, quando o tirano finalmente formula o seu plano de vingança, é notória a sua absoluta satisfação (*bene est, abunde est*, 279) desprovida de qualquer réstia de remorso ou compaixão pelos familiares envolvidos¹¹²⁶. Segundo Tarrant, este momento durante o qual dá a conhecer o tipo de vingança (267-86) define-se como um dos mais extraordinários retratos da mente humana sob as duras rédeas da ira¹¹²⁷.

Em *Agamemnon*, no início do acto IV, o coro chora a sorte de Cassandra, e ao pedido que esta faz para que cessem as lamentações, as mulheres respondem que a dimensão da infelicidade da casa troiana é imensa e inesgotável, e deve por isso ser lastimada. Ainda que não os designe pelos seus nomes, as cativas troianas retomam o mito de Procne, Filomela, Tereu e Ítis para reforçar a triste fortuna de Cassandra. Nem as lágrimas derramadas pelas funestas irmãs seriam suficientes para fazer o luto da casa de Tróia (670-7):

¹¹²⁴ Em *Her. O.* Iole, na sua monódia, une os seus lamentos aos do coro feminino da Ecália, e revela a sua mágoa, comparando-se a uma série de mulheres metamorfoseadas em tristes aves: 191-3 (Procne); 197 (Alcíone); 199s. (Filomela). Em *Oct.* 5-8 cansada de viver, Octávia inicia o drama, afirmando que a sua fortuna é mais dura que a das aves de Pandión; cf. nova referência a Filomela em 915ss.

¹¹²⁵ Em *Her. O.* 198-200 Filomela é mãe de Ítis.

¹¹²⁶ Aliás, exaspera-se com a demora na prossecução do crime, deliciando-se entretanto com a imagem grotesca das crianças devoradas pela boca do próprio pai (281-3). Apesar de pontuais momentos de hesitação, os sentimentos de ódio impelem-no: *quod est in isto scelere praecipuum nefas,/ hoc ipse faciet* (285s.).

¹¹²⁷ Cf. Tarrant (1976) 128.

non quae uerno mobile carmen
ramo cantat tristis aedon
Ityn in uarios modulata sonos,
non quae tectis Bistonis ales
residens summis impia diri
furta mariti garrula narrat,
lugere tuam poterit digne
*conquesta domum.*¹¹²⁸

A imagem concilia diferentes motivos patentes pela selecção vocabular: o mítico canto das aves (*carmen*, *modulata*, *garrula*, *narrat*), o lamento (*tristis*, *lugere*, *conquesta*) e a natureza criminosa de Tereu (*impia diri mariti furta*), que adivinha novamente o *tópos* do banquete ímpio. Do ponto de vista sintáctico, destaca-se igualmente a construção negativa e anafórica *non quae*, que une as referências, ambas visando demonstrar que a mágoa de Cassandra supera o atroz sofrimento de Filomela e Procne¹¹²⁹.

3.6. A natureza trágico-dinâmica: sensibilidade, revolta e presságio

3.6.1. A projecção do vínculo cósmico na paisagem exterior

Mugellesi defende que, no *corpus* trágico senequiano, a característica mais evidente da *natura animata* se prende com a sua capacidade de conquistar qualidades, propriedades, emoções típicas do ser humano, sobretudo as mais trágicas e dolorosas¹¹³⁰.

¹¹²⁸ ‘Nem o rouxinol [Filomela] que sobre um ramo da Primavera entoa, triste, os seus vários trinados, cantando a Ítis em vários tons, nem a ave de Bistónia [=Trácia; Procne] que, pousada no topo do telhado, vai cantando, faladora, o ímpio adultério do seu cruel marido, vão poder chorar, como é devido, a tua casa com os seus queixumes.’ Tradução nossa.

¹¹²⁹ O coro reforça a ideia da dor excruciante de Cassandra, mencionando outros casos míticos de aves tristes. Referem Cicno, filho de Esténelo, que chorou tanto a morte do amigo Faetonte, que Apolo, comovido, o transformou em cisne (os gritos plangentes lembram os gemidos do herói inconsolável – Ag. 677-80). Aludem também aos alcíones, aves que remetem para o mito dos amores entre Alcíone, filha de Éolo, e de Ceíce, filho da Estrela da manhã, símbolo da fidelidade conjugal – ambos terão sido transformados em cisnes, por inveja de Zeus e Hera, a quem gostavam de se comparar. Noutra versão, Alcíone, quando soube que Ceíce tinha naufragado, atirou-se ao mar, desesperada, e foram metamorfoseados em alcíones, aves de canto lamentoso (cf. Ag. 677-85); *uide* também referência em *Her. O.* 197.

¹¹³⁰ Mugellesi (1973) 56: «Il carattere che distingue maggiormente la «natura animata» delle tragedie di Seneca è proprio il fatto che essa vi acquisti doti, commozioni, proprietà umane, il più delle volte in senso tragico e dolente.»

Deste modo, procuraremos evidenciar o comportamento da natureza na relação que estabelece com as personagens, sob a premissa da correlação simpatética entre o cosmos e indivíduo. De acordo com Segal, o mundo envolve-se no sofrimento do herói senequiano, que dramatiza essa dor «through a bold network of imagistic correspondences between man and nature», e essa teia de reciprocidades expressa o tal vínculo físico e moral entre o âmago do universo e a alma humana¹¹³¹.

A enérgica expressividade da linguagem do autor, sobre a qual nos debruçamos na análise dos excertos seleccionados – designadamente o emprego da metaforização e do símile, ou a própria sintaxe – colabora na elevação da natureza a elemento trágico-dinâmico¹¹³².

Com Séneca, a *natura* «si anima potentemente e drammaticamente interviene quasi fosse un altro personaggio»¹¹³³, contribuindo para a caracterização de personagens e acções¹¹³⁴, através da manifestação daquele que parece ser o seu traço ideológico distintivo: a sua humanidade e humanização¹¹³⁵. Aliás, Mugellesi reduz a dois os elementos cardeais do drama senequiano: por um lado, a participação da natureza e por outro, o aprofundamento psicológico do *páthos* emocional¹¹³⁶. Em bom rigor, ambos estão intimamente ligados na medida em que as figuras senequianas projectam no mundo o *dolor* e o *furor*, pedindo ao cosmos e aos elementos que assistam e partilhem do seu sofrimento ou que ajam em conformidade com as suas leis¹¹³⁷.

Veja-se, por exemplo, as *Troades*. O prólogo termina com um apelo de Hécuba ao coro de troianas, para que honrem justamente a sua cidade destruída, por meio da expressão vincada do *dolor*. A rainha incita ao choro e à automutilação (63-6):

*Lamenta cessant? turba captivae mea,
ferite palmis pectora et planctus date
et iusta Troiae facite. iamdudum sonet
fatalis Ide, iudicis diri domus.*¹¹³⁸

¹¹³¹ Segal (1983) 173. Cf. também Herington (1966) 433; Owen (1968) 300ss.

¹¹³² Mugellesi (1973) 29 chama-lhe “natureza trágico-dinâmica”.

¹¹³³ *Ibid.*, 39.

¹¹³⁴ Rosati (2002) 226.

¹¹³⁵ *Vide* Mugellesi (1973) 56.

¹¹³⁶ *Ibid.*, 65-66.

¹¹³⁷ Observa Segal (1983) 173 que «the Senecan hero places himself at the center of the world’s stage and cries out, Look, my suffering is that of the entire universe.»

¹¹³⁸ ‘Cessam as vossas lamentações? Minha turba de cativas,/ batei no peito com as mãos, ofereci o vosso pranto e prestei/ os ritos funerários devidos a Tróia. Resso e agora, depois deste tempo todo/ o Ida fatal, casa do ominoso juiz.’

A aliteração em /p/ parece sugerir a violência e o compasso dos golpes: *palmis; pectora; planctus*. Deseja Hécuba que a natureza se ressinta com as lamentações, sobretudo o monte Ida, localizado perto de Tróia, onde, segundo o mito, o jovem Páris recebera o convite para julgar a mais bela deusa entre Hera, Afrodite e Atena.

Ao deixar-se seduzir pela promessa da deusa do amor, que lhe afiançou que lhe ofereceria a mais esplêndida das mulheres como prémio, caso a escolhesse, comprometeu *ad aeternum* os destinos dos Troianos.

Assim, e pelo facto de ter sido palco *fatalis* dos acontecimentos que desencadaram a guerra, a viúva de Príamo responsabiliza o Ida pela sua ruína e, portanto, quer que este elemento sinta as dores de um povo que ele próprio ajudou a derrubar. Deseja uma resposta simpatética da natureza para com o sofrimento que a dilacera, mas que ela não procura deter, num comportamento bem contrário ao recomendado pelos estóicos, de aceitação e serenidade racional perante o infortúnio.

Hécuba é o exemplo acabado de como o *affectus*-dor é destrutivo e enfraquece o ser humano. Esta mulher procura na projecção cósmica da desgraça no mundo um lenitivo para o sofrimento e igualmente um sabor a vingança, em nome de uma traição que a própria natureza troiana teria cometido.

Destacamos ainda a particularidade do párodo desta peça (67-163), que se apresenta como um prolongamento do prólogo. A intervenção coral toma a forma de um diálogo entre Hécuba e o grupo de mulheres, que, sob a sua orientação, se dedicam a emocionadas lamentações em honra de Heitor e Príamo. As cativas garantem estar preparadas para fazer o luto da cidade, pois já estão habituadas a chorar. O *dolor* não é de agora, provém já de longos anos de desgosto (67-9). Além do Ida, a rainha reforça a vontade de que o universo participe da sua dor (107-12):

*Rhoetea sonent litora planctu,
habitansque cauis montibus Echo
non, ut solita est, extrema brevis
uerba remittat:
totos reddat Troiae gemitus;
audiat omnis pontus et aether...*¹¹³⁹

¹¹³⁹ ‘... ressoem as praias do Reteu com o pranto,/ e que Eco, habitante dos montes escavados,/ não repita breuem como costuma/ só as últimas palavras:/ que devolva todos os gemidos de Tróia;/ que todo o mar e o céu nos oiçam.’

Do anterior passo sobressaem imediatamente as referências sonoras (*sonent*¹¹⁴⁰, *Echo, remittat, gemitus, audiat*). Ou seja, a rainha deseja que o seu pranto seja audível por todo o orbe e que faça ressoar as praias do Reteu, promontório de Tróia¹¹⁴¹.

É singular também a referência a Eco e à necessidade de superação das suas limitações¹¹⁴²: urge que a ninfa seja capaz de replicar por inteiro os gemidos e as dores dos troianos. Note-se a expressiva aliteração em *totos reddat/ Troiae gemitus* a realçar esse imperativo, numa obsessão com a representação do sofrimento no cosmos.

Numa gradação crescente, Hécuba reclama a atenção dos mares e do céu. A participação da natureza assim como a inversão da dinâmica mitológica fazem-nos crer que o poeta-filósofo terá sido influenciado aqui pelo conceito da *sympatheia*, noção estoíca enraizada no pensamento senequiano¹¹⁴³.

A propósito da *sympatheia*, atentemos noutro drama. Em *Hercules Furens*, já depois de Hércules enlouquecido ter assassinado mulher e os filhos, na última intervenção coral, lamenta-se a desgraça em que o herói caiu¹¹⁴⁴. O coro invoca deuses, astros e demais elementos¹¹⁴⁵, e mais uma vez se desenvolve o tema da *sympatheia* bem como o da “extensão universal”, tópico justamente adequado ao este *mythos*, uma vez que o tema da universalidade se associa amiúde ao mito de Hércules, com as suas façanhas e capturas (1060-62)¹¹⁴⁶.

As mulheres tebanas desejam que o universo chore e reecoe o luto do herói. O apelo às forças da natureza¹¹⁴⁷, e concretamente o chamamento do Sol¹¹⁴⁸ cria a

¹¹⁴⁰ Cf. *Tro.* 65.

¹¹⁴¹ Cf. *Her. O.* 798-806.

¹¹⁴² Eco era uma ninfa dos bosques que teimava em distrair Hera com histórias e conversas interessantes, enquanto Zeus, o marido desta, traía a esposa com belas mortais. Quando Hera descobriu a artimanha de Eco, castigou-a, condenando-a a repetir apenas as últimas palavras que ouvisse. Eco ter-se-á apaixonado por Narciso, mas não lhe conseguindo confessar o amor e ignorada por ele, abrigou-se nas cavernas. Aí acabou por morrer de desgosto, sendo possível ainda ouvir-se o eco da sua voz.

¹¹⁴³ Neste último apelo em particular Fantham (1982) 227s. recusa distinguir uma referência deliberada à doutrina da *sympatheia*, dado que a resposta do mar e da terra se tratava de uma falácia poética frequentemente encontrada na poesia bucólica, e uma tradição específica dos lamentos bucólicos.

¹¹⁴⁴ Cf. o 2.º estásimo (1518-1606) de *Her. O.* em que o coro pede ao Sol que anuncie ao mundo inteiro a morte do herói, predizendo a sua apoteose.

¹¹⁴⁵ *Her. f.* 1054-62.

¹¹⁴⁶ Cf. também *Her. f.* 1108-14. Note-se que o motivo de a terra ou os céus reecoarem as dores e os apelos humanos é antigo na poesia antiga (e.g. Hesíodo, *Th.* 835; Ésquilo, *Pers.* 389ss.; Sófocles, *Tr.* 787; Eurípides, *Supp.* 710; Virgílio, *A.* 4.668; Ovídio, *Ars.* 3.375), mas Séneca acaba por expandi-lo, ao incluir o submundo infernal. Quando acorda do torpor, Hércules mostra-se perdido, e ao deparar com a terrível visão dos corpos ensanguentados da mulher e dos filhos, questiona se ainda se encontrará nos Infernos (cf. 1138-45).

¹¹⁴⁷ Também no 2.º estásimo de *Phaedra* (959-90), o coro apresenta uma reflexão sobre a Providência. Dirige-se à Natureza, *magnífica mãe dos deuses (O magna parens, Natura, deum)*, e lamenta que a imutabilidade das suas leis que regem todo o cosmos não se aplique, nessa invariabilidade, aos assuntos humanos. Isto porque a *Providentia* nem sempre é justa e tantas vezes castiga os homens bons (*uide* 959-982).

sensação de fuga ao ambiente sombrio e soturno das mortes de Mégara e dos filhos, e das aventuras de Hércules durante a sua catábase (640-829).

Séneca recorre aqui à metáfora do jogo entre a luz e a escuridão: a referência à limpidez do brilho solar tem um efeito contrastivo com a atmosfera anterior de loucura e crime. De certo modo, o coro procura alguma tranquilidade, ao introduzir uma nota de calma e luminosidade¹¹⁴⁹, que vem serenar a atmosfera negativa da acção dramática.

Segue-se uma longa oração ao Sono, para que repare o espírito e mitigue o cansaço de Hércules até que a sua *mens* recupere o estado normal e a racionalidade (1066-1081)¹¹⁵⁰.

Em *Thyestes*, encontramos igualmente a urgência de uma resposta simpatética no final do drama. Em jeito de prece, Tiestes apela, por meio de expressivas apóstrofes, aos vários domínios – mares, deuses, Infernos, e a todas as terras¹¹⁵¹ – para que reajam ao enorme mal que foi cometido pelo irmão (1068-72):

Clausa litoribus uagis

audite maria, uos quoque **audite** hoc scelus,
quocumque, di, fugistis. **audite** inferi,
audite terrae, Noxque Tartarea grauis
et atra nube, uocibus nostris uaca...¹¹⁵²

¹¹⁴⁸ Vide 1060: *feruide Titan*. Titã designa frequentemente na literatura antiga Apolo, divindade identificada com o Sol. Nos seus dramas Séneca emprega esta designação, bem como a de Febo, para se referir ao Sol, preterindo esta última. Cattin (1963^b) 60 contabiliza 40 ocorrências do termo *Titan* no *corpus* trágico de Séneca

¹¹⁴⁹ Cf. Mugellesi (1973) 64s.: «È ovvio che la «materia» tragica richiedesse già di per sé uno sfondo intonato all'orrore tragico (e perciò «non ameno»), ma si consideri che nei suoi precedenti lo spunto paesistico solo raramente era assunto a vero e proprio modulo compositivo, riducendosi piuttosto spesso ad elemento scenografico di circostanza. Seneca vuole creare una vera unità totale: dal prologo, con punte elevate di colorismo orrido nel racconto del nuncio, fino all' epilogo del drama, il tono si costruisce con stridenti giochi di luce e di ombra, di spaventosi richiami infernali, si ardite metafore derivate da un modo naturale sconvolto e violento, a cui risponde una tensione spasmodica della costruzione drammatica.»

¹¹⁵⁰ Note-se a ênfase no poder do Sono e no seu paralelo com a Morte (cf. 1069: *frater durae languidae Mortis*; 1075-76: *pauidum leti genus humanun/ cogis longam discere noctem*). Em boa verdade, o binómio Sono/Morte é representativo da *quies* estóica, tão oposta ao temperamento de Hércules.

¹¹⁵¹ Já se dirigira à Terra, apelando à destruição de Micenas em *Thy*. 1007-19: a cidade e o reino deveriam mergulhar nas profundezas dos infernos, local a que pertence a sua criminosa família. É com grande pesar que constata que o apelo não foi ouvido e que a terra permaneceu inalterada (*immota tellus*) perante as preces, tendo-se os deuses posto em fuga (1020s.).

¹¹⁵² Negrito nosso. 'Ó mares fechados em sinuosos/ litorais, ouvi, e vós ouvi também este crime,/ ó deuses, onde quer que tenhais fugido! Ouvi, Infernos, ouvi, terras, e tu, densa noite do Tártaro/ de negras nuvens, atende às minhas vozes!'

Destaca-se a repetição do imperativo *audite*, reflexo da ânsia e desespero que tomam conta de Tiestes. Busca uma última ajuda junto dos elementos naturais, mas, como não obtém nenhuma resposta, dirige as súplicas ao pai dos deuses (1077-80):

*Tu, summe caeli rector, aetheriae potens
dominator aulae, nubibus totum horridis
conuolue mundum, bella uentorum undique
committe et omni parte uiolentum intona.*¹¹⁵³

Procura a solidariedade cósmica e divina. Revoltado com a complacência da *Tellus*, que permitiu tamanho crime, pede o cumprimento de um cataclismo que vingue o crime do irmão. Proliferam novamente as formas imperativas (*conuole*, *committe*, *intona*) que reforçam a urgência do apelo a Júpiter.

Deseja Tiestes que se gere uma tempestade que demonstre o poder divino. Pretende que se reúnam os elementos essenciais a um fenómeno meteorológico imponente: *nubibus horridis*; *bella uentorum*; *omni parte uiolentum intona*. Tudo em nome de um crime que alterou a ordem natural do cosmos.

A angústia toma conta de si, e a *libido euertendi*, tão hostil aos ideais estóicos, leva-o a ansiar pela destruição de todo o universo. Porque reconhece a sua culpa, pede a Júpiter que os castigue a ambos, a si e ao irmão, pois tanto um como o outro são culpados do *nefas*. Mas sobretudo a si, fazendo trespassar o peito com o tríplice raio de fogo. Subitamente Tiestes vê nesta forma de morte o único meio de conceder aos filhos que jazem dentro de si uma sepultura digna¹¹⁵⁴.

A natureza manifesta-se perante as acções incorrectas e nefastas do homem, sobretudo quando *homo homini lupus*¹¹⁵⁵, definindo-se como instrumento de aferição da moralidade. Em total desacordo com os princípios da *sapientia* estóica, a possessão dos *affectus* conduz à perpetração do *nefas*, que, por sua vez, vai de encontro às leis da

¹¹⁵³ Negrito nosso. ‘Tu, supremo senhor do céu, que poderoso reinas/ em celeste palácio, envolve em horrídas nuvens todo/ o universo, lança por todo o lado os ventos/ em guerra, troveja com violência em toda a parte.’

¹¹⁵⁴ Vide *Thy.* 1077-92. Veja-se igualmente em *Med.* 531-7 a princesa da Cólquida invoca Júpiter a fulminá-la a ela ou Jasão com o seu raio; Hipólito, em *Phaed.* 671-684, pede justiça divina, a morte para si e até um eclipse que cale o crime (*lucem merge et in tenebras fuge*, 679); em *Oed.* 868-75, ao aperceber-se de que matou o pai e desposou a própria mãe, Édipo apela a que os Infernos o engulam, como castigo; em *Her. f.* 1202-18, Hércules, depois de tomar conhecimento do seu hediondo crime, pede que também a natureza o castigue.

¹¹⁵⁵ Cf. Plauto, *As.* 2.4.88. Cf. Sen. *Ep.* 103.2.

racionalidade que regem o universo. Na sequência da perversão desse vínculo simpatético, o espectador assiste com frequência à demonstração da revolta da *natura*.

De facto, no drama de Atreu e Tiestes, a participação dos elementos da natureza é particularmente significativa.

Veja-se, por exemplo, quando, em diálogo, Atreu ignora os honrados conselhos do fiel Valido e decide a ferramenta da vingança: o próprio irmão (*ipso Thyeste*, 259)¹¹⁵⁶. Nessa altura encontramos a descrição do arrebatamento emocional que essa resolução despoleta no tirano (260-6):

*Fateor. tumultus pectora attonitus quatit
penitusque uoluit; rapior et quo nescio,
sed rapior.— imo mugit e fundo solum,
tonat dies serenus ac totis domus
ut fracta tectis crepuit et moti lares
uertere uultum: fiat, hoc, fiat nefas
quod, di, timetis.*¹¹⁵⁷

Neste excerto é notável a cadência das orações, sobretudo coordenadas, com que o tirano descreve as emoções, e cuja rapidez sugere a crescente excitação interior.

Note-se a aliteração em /t/ (*tumultus pectora attonitus quatit/penitusque uoluit*) que confere ritmo dramático ao desassossego interior de Atreu. Além disso, a selecção vocabular remete claramente para o universo de efervescência e desordem emocionais: *tumultus, quatit, uoluit*.

A sua intervenção espelha o *furor* que o toma de assalto, como se de uma possessão divina se tratasse¹¹⁵⁸. Nesse sentido destaca-se a reiteração da passiva *rapior*, que sublinha essa espécie de *enthousiasmós* indefectível e cujo desfecho o próprio afirma desconhecer (*nescio*). O tirano sente-se arrebatado, excitado pelo espírito criminoso, herança de família, e isso agrada-lhe.

Só a possibilidade – isto porque o crime ainda não foi consumado – de alteração da ordem moral desperta reacções violentas na *natura*. Perante a decisão titânica de

¹¹⁵⁶ Cf. expressiva esticomitia na réplica do Valido em 259: *maius hoc ira est malum*.

¹¹⁵⁷ ‘É verdade! Uma agitação espantosa abala-me o ânimo/ e revolve-o até à medula! Sinto-me arrebatado... nem sei para onde,/ mas sinto-me arrebatado! A terra ruge desde as profundezas,/ o dia sereno troveja, esta casa range de alto a baixo/ como se os tectos rachassem, os Lares atemorizados/ desviam o olhar: far-se-á, far-se-á esse mesmo crime/ que vós temeis, ó Deuses!’

¹¹⁵⁸ Note-se no prólogo, pela voz da Fúria, a incitação ao ódio, ao assassinio e à morte em 52s. Destacamos a expressividade da metonímia em *imple Tantalos totam domum* (53).

Atreu, esta entra em verdadeira convulsão. Assim, num primeiro momento, a atenção centra-se em Atreu, mas logo a explosão do *furor* e do *dolor*¹¹⁵⁹ se projectam na natureza circundante, por meio dessa ousada rede de correspondências imagéticas entre o homem e o mundo natural¹¹⁶⁰.

O solo treme (*mugit*) desde as mais íntimas profundezas, como se o próprio Hades se manifestasse¹¹⁶¹. Note-se a hipérbole pleonástica em *e imo fundo*, que reporta o espectador novamente para o universo das figuras infernais que dominaram, aliás, o início da peça.

A *domus*, tradicionalmente símbolo de estabilidade e segurança, range (*crepuit*), como se os tectos estivessem prestes a fender, num pressentimento do crime terrível que irá presenciar.

Ocorrem igualmente distúrbios meteorológicos como é o caso do dia, sereno até então, que agora troveja, numa clara demonstração da inversão da ordem natural. Também os Lares, receosos, sentem necessidade de desviar o olhar, por vergonha e impotência – note-se a expressiva assonância em *uertere uultum*. Até os espíritos protectores da casa, representantes da continuidade do *genus*, parecem cientes de que Atreu perpetrará o terrível *nefas* no palácio.

A repetição enfática e o paralelismo em *fiat, hoc, fiat nefas* traduzem, por um lado, o prazer e o sadismo que advêm da concepção (e posterior execução) de um crime de tal forma inédito que apavora não só homens, elementos físicos, como até as próprias divindades; por outro, sublinham a forte convicção do tirano de que nada nem ninguém o impedirão. Aliás, é em tom de desafio que se dirige, em apóstrofe, aos deuses, desafiando os seus limites. Em boa verdade, no drama ático do século V seria duramente castigado pelos seus actos de *hýbris*¹¹⁶².

Em *Medea*, após a narração dos planos e dos preparativos de Medeia pela voz de uma Ama apavorada, encontramos o célebre monólogo da princesa¹¹⁶³, em que Séneca

¹¹⁵⁹ Segundo Dupont (1995) 63 é o *dolor* que despoleta a acção trágica, ele é o preâmbulo indispensável: «Pour accomplir le *nefas* et lui donner sa dimension mythologique, le héros a parcouru préalablement deux étapes, celle du *dolor*, puis celle du *furor*, qui lui ont permis d'échapper temporairement à la morale de l'humanité.»

¹¹⁶⁰ Cf. Segal (1983) 173.

¹¹⁶¹ Cf. *Oed.* 173: *mugisse solum*.

¹¹⁶² Segal (1983) 173 questiona se do ponto de vista psicológico ou dramático, seriam algumas destas transformações reactivas do mundo efectivamente reais, ou apenas a expressão do ego e do poder, fruto da dramatização do *affectus*, ou, noutras ocasiões, uma alucinação individual decorrente do estado de *furor*.

¹¹⁶³ Trata-se de uma longa cena (740-848) que não encontra paralelo no drama antigo. Nela reconhecem-se quatro partes, marcadas pela variação métrica (cf. Luque Moreno (1979) I, 285): a) Medeia invoca os Infernos e a deusa Hécate (740-51); b) a princesa demonstra o seu poder para alterar a natureza (752-70);

apresenta os rituais e encantamentos de que esta se serve para levar a cabo a terrível vingança (740-848).

À sua aparição, o próprio universo estremece: *mundus uocibus primis tremit* (739)¹¹⁶⁴. A magnanimidade dos seus poderes mágicos, e diríamos do *furor* que a consome, materializa-se nas transformações que é capaz de operar sobre as forças da *natura*. A feiticeira conta como, em honra da deusa Hécate e sob sua protecção, tem a habilidade de subverter todas as leis da natureza, reproduzindo um autêntico *mundus inuersus* (752-70): faz brotar água de nuvens secas (*euocauit nubibus siccis aquas*, 754); revolve os mares até aos seus abismos (*egique ad imum maria*, 755); ao alterar as leis dos céus, o mundo contempla simultaneamente o sol e as estrelas (*pariterque mundus et solem et astra uidit*, 757s.); perverte as estações do ano; inverte o curso dos rios (762-4)¹¹⁶⁵; e excita a revolta de marés furiosas e retumbantes (765s.)¹¹⁶⁶. Destaca-se ainda a referência ao abandono do percurso normal do Sol a meio do dia (*die relicto Phoebus in medio stetit*, 768). Medeia tem o poder de baralhar as leis da natureza, mesclá-las, suavizando ou excitando os seus elementos, em suma, de contrariar as convenções¹¹⁶⁷.

Consideramos esta intervenção e em especial a enumeração dos *adynata* expressivas, num duplo sentido. Assim, por um lado, do ponto de vista do *mythos*, o tópico das alterações *contra naturam* é frequentemente aduzido como exemplo do poder

c) as oferendas a Hécate (771-86); d) a aparição de Hécate sob a forma de triste Lua, a descrição do ritual no altar da deusa e do veneno para Creúsa, o assentimento de Hécate e a promessa de sucesso dos feitiços (787-842). A cena termina com o pedido de Medeia à Ama para que traga os filhos para lhes entregar os “presentes” a entregar à filha de Creonte (843-8).

¹¹⁶⁴ Cf. *Her. f.* 520-3: *Cur subito labant/ agitata motu templa? Cur mugit solum?/ infernus imo sonuit e fundo fragor./ audimur! est est sonitus Herculei gradus*. Depois do pedido de Anfítrio para que regresso dos Infernos, seguir-se-ia o 1.º estásimo do coro (524-91) que secunda os apelos do pai do herói.

¹¹⁶⁵ Note-se que a inversão do curso dos rios era uma conhecida capacidade das feiticeiras. Medeia refere os rios Fásis e Histro: o primeiro, situado na região da Cólquida, nasce na Cordilheira do Cáucaso, desagua no Mar Negro e corresponde actualmente ao rio Rioni, o maior rio da parte ocidental da Geórgia (*uide* primeira referência em Hesíodo, *Th.* 1.340). Por sua vez, o Histro designava originalmente a parte mais baixa do Danúbio, e mais tarde aplicou-se a designação a todo o rio.

¹¹⁶⁶ Cf. *Her. f.* 926-39. Nestes versos, após a sugestão de Anfítrio para pedir a Júpiter que pusesse termo aos seus trabalhos, agora que regressara dos Infernos, completara os doze trabalhos e destruíra Lico, Hércules, porém, não deseja o fim dos trabalhos. Ele mostra-se, sim, impaciente em aniquilar toda a injustiça do mundo. Como notam Motto e Clark (1994) 270-1, esta postura é de extrema ingenuidade, pois o *malum* faz parte da existência. Importa-nos aqui salientar o facto de, também nesta prece, ele desejar controlar a própria natureza: «He is even more rash in his desire to restrain Nature itself, for he calls for and end to lightning and the extinction of natural poisons. He wants spring thaws, causing the overflowing of riverbanks, to cease. Here Hercules overtly desires an end to the natural cycles of seasons and seeks to obliterate the normal patterns of the weather. Are these the “monsters” Hercules is now poised and willing to conquer? Can he do battle with mankind, with nature, and with the gods as well? At this point, Hercules’ wishes and ideals take a flight into the unnatural.»

¹¹⁶⁷ Cf. *Her. O.* 452-63: a Ama fala a Dejanira das vantagens de combinar as preces com práticas mágicas no estreitamento dos laços matrimoniais. Destaca o poder da magia que transforma o mundo da natureza: faz reverter as estações, acalma o mar turbulento e anima as inertes rochas, entre outras alterações naturais

das bruxas; por outro, no âmbito do sistema de ideias subjacente ao drama senequiano, mais uma vez Séneca confere amplo destaque ao *tópos* da inversão (ou subversão) da *natura*. Na verdade, ao que nos parece, esta alusão nunca é desprovida de significado reflexivo e filosófico: carrega consigo o influxo holístico da cosmologia e da ética estóicas.

Dado que a racionalidade divina permeia o cosmos e todos os seus movimentos, qualquer afastamento dessa simbiose significa um desvio do *lógos spermatikós*. Medeia materializa esse desvio. A princesa que se deixa consumir pelo *furor* dos ciúmes é a expressão de uma natureza revolta, alheada da racionalidade.

Possuídas pelo *affectus* destrutivo, as grandes personagens senequianas como Atreu, Medeia, Fedra, Hécuba ou Édipo não cumprem, de facto, o *naturam sequi*, lema dos estóicos, e, nesse sentido, a inversão dos fenómenos atmosféricos acaba por ser uma representação tanto literal como metafórica de irregularidades morais humanas. O que nos leva de volta, portanto, àquele que, no entender de Giancotti, constitui o *leitmotiv* do seu *corpus* trágico: a contenda entre *lógos* e *affectus*, concretizado nas suas figuras¹¹⁶⁸.

É, pois, nesse sentido que Segal refere que neste drama não encontramos tipos como os do teatro ático, uma Antígona, um Prometeu ou um Ajax. Estes vivem um conflito irremediável contra condições que são indispensáveis para a sua existência, e nessa luta «they are doomed by the greatness that they themselves possess, by their commitment to justice, nobility of nature, absolute values in a corrupt and imperfect world.»¹¹⁶⁹ Em Séneca, por outro lado, acrescenta o autor que a tragicidade reside igualmente num combate, mas quase exclusivamente interno: o do indivíduo consigo mesmo, com o desequilíbrio das paixões, mais do que contra poderes divinos, leis do universo, ou até a inflexibilidade do mundo e da sociedade. Portanto, segundo o autor, «They suffer the guilt, take responsibility for their defeat by their own uncontrolled emotions, and suffer the physical and moral consequences of their actions.»¹¹⁷⁰

Ainda no drama de Atreu, destacamos outra ocasião durante a qual se presencia a animização da natureza, adquirindo esta um valor activo e reactivo perante o crime¹¹⁷¹: o da macabra preparação ritualizada dos corpos das crianças para o banquete.

¹¹⁶⁸ Giancotti (1953) 55.

¹¹⁶⁹ Segal (1983) 174.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

¹¹⁷¹ Cf. Rosati (2002) 226s.

O *nuntius* descreve que, à semelhança de um *extispicium*¹¹⁷², Atreu procede à inspeção meticulosa dos cadáveres ainda quentes das vítimas, observando as vísceras arrancadas, as veias que ainda pulsam¹¹⁷³. Prepara os *corpos-alimentos* a confeccionar: corta os tendões dos braços em pedaços, quebra os ossos, e cruelmente lacera a carne (760-764)¹¹⁷⁴.

São verdadeiramente expressivos a crueza e o rigor da corporalidade que enforma este relato. A este propósito, nota Segal que o recurso à linguagem do corpo e sobretudo a menção das vísceras são especialmente perturbadores em dois sentidos: relembram o espectador da natureza frágil e perecível do corpo humano e evocam a inevitabilidade da morte¹¹⁷⁵.

Não nos esqueçamos de que, para os estóicos, a vida deve ser encarada como uma caminhada lúcida e tranquila para um fim que não deve ser receado. O homem não pode, pois, procurar o alheamento dessa consciência da transitoriedade terrena, decorrendo daí a noção de *meditatio mortis*, que abordámos anteriormente. Nesse sentido, a redução do ser humano à sua materialidade física, a que subjaz a analogia com entranhas animais, é uma ideia que poderia inquietar profundamente o não-estóico:

«This language of the body, especially of the viscera, [...] is disturbing because it reminds us of our physicality, of our inevitable reduction to being mere body. [...] By reminding us of our visceral physicality too,

¹¹⁷² Cf. *Oed.* 291-402. Por meio de diferentes práticas divinatórias – piromancia, extispício e necromancia –, Tirésias procura encontrar o assassino de Laio. Pelo rito do *extispicium*, por meio do qual se interpretavam as vísceras animais (em especial das vítimas de sacrifício), os harúspices tinham em conta, na análise, a forma, a cor, o estado e a disposição dos órgãos internos, prestando atenção a defeitos e desvios orgânicos, e em especial ao fígado. Este órgão era considerado pelos Antigos a sede das emoções, e pela sua forma e conformação, era entendido como uma representação esquemática do cosmos. *Vide Galán (2007) 48.*

¹¹⁷³ Este momento de inspeção das entranhas, Rosenmeyer (1989) 80 vê-o como uma celebração do pneuma vital que penetra todos os seres, apesar da natureza mórbida da cena. Conclui o autor que o interesse estóico pela adivinhação demonstra a efectiva relevância que, apesar de tudo, os deuses têm no âmbito de uma doutrina que se empenha na procura de causas naturais, abordando as divindades sob a égide das ciências naturais.

¹¹⁷⁴ O tirano deixa, porém, intactas as mãos e os rostos, partes habitualmente poupadas nos verdadeiros sacrifícios, mas que aqui adquirem um significado diferente. Nota Tarrant (1985) 200 que «the heads serve for identification [...], and the hands as grotesque souvenirs of the pretended reconciliation.»

¹¹⁷⁵ Segal (1983) 186. Além disso, o autor norte-americano equipara o emprego da retórica do corpo ao uso da linguagem da metamorfose por Ovídio. A menção à fisicalidade humana é cara a Séneca e, por norma, intensifica o dramatismo cénico. Veja-se, ainda em *Thyestes*, o pormenor da eructação em 911: a referência ao comportamento de Tiestes não visa, segundo cremos, exclusivamente repugnar o espectador. Por um lado, o acto é um indicador da saciedade macabra do irmão de Atreu, que se sente vingado e magnânimo (*o me caelitum excelsissimum, / regumque regem!* – 911s.). Por outro, na esteira do que defende Segal, as notas de corporalidade, nomeadamente as que concernem processos vitais como a digestão, e sobre os quais não o ser humano não tem controlo consciente, remetem para a inevitável redução do ser humano à matéria: «We are reduced to those primary bodily processes, like digestion, over which we have no conscious control but on which we nonetheless rely for our lives.»

such descriptions indirectly evoke the inevitability of death. We are forced to see ourselves in the context of the corruptible entrails of animals. This ultimate reduction of our being to physical matter, to the fate that we share with all living (and dying) things is profoundly disquieting.»¹¹⁷⁶

Assim, Sêneca encontra na exploração da corporalidade – característica amiúde apontada como desvio ou cedência ao estilo da época – uma significação especial, em que a exibição dos corpos destroçados e deformados alcança um valor metafórico e alegórico¹¹⁷⁷. Qual harúspice, o público deve tornar-se intérprete do sobre-humano e saber descodificar a *enargeia*, a evidência de uma mensagem mais profunda do que o seu visualismo pode aparentar. Assim, o processo de composição dramaturgic é idêntico ao do *extispicium*: tal como o harúspice se volta para as vísceras dos animais sacrificados e para a sua repugnância para delas extrair significado, por meio da interpretação, e avançar com uma leitura simbólica do futuro, assim o dramaturgo desvela ao público a moralidade da sua mensagem¹¹⁷⁸.

Depois da preparação, Atreu trata de cozinhar os corpos, colocando as vísceras, uma a uma, em caldeiros quentes a cozer, outras a assar lentamente sobre o fogo (767-75):

... *impositas dapes*¹¹⁷⁹
transiluit ignis inque trepidantes focos
bis ter regestus et pati iussus moram
inuitus ardet. stridet in ueribus iecur;
nec facile dicas corpora an flammae gemant:
gemuere. piceos ignis in fumos abit;
et ipse fumus, tristis ac nebula grauis,
non rectus exit seque in excelsum leuat:
*ipsos penates nube deformi obsidet.*¹¹⁸⁰

¹¹⁷⁶ Segal (1983) 186.

¹¹⁷⁷ Staley (2009) 116: «Senecan tragedy is not about perfect bodies but about broken and penetrated ones.» A propósito da materialidade e corporalidade inerentes à estética do grotesco, Mikhail Bakhtin, um dos principais teóricos da área do século XX, considera (1987) 54 que a verdadeira natureza do grotesco é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida. Contém a negação/ destruição, considerada como fase inseparável da afirmação (o nascimento de algo novo e melhor). Assim, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire um carácter profundamente positivo, triunfando, assim, os princípios do baixo material e do corpo por meio da exuberância.

¹¹⁷⁸ Staley (2009) 114, 119.

¹¹⁷⁹ Cf. no prólogo a tirada da Fúria para Tântalo: *inueni dapes/ quas ipse fugeres* (66s).

Aqui, o fogo demonstra uma profunda repulsa e recusa-se a compactuar com um acto de tamanha barbaridade: foge, mas logo é forçado por Atreu¹¹⁸¹ a voltar para o forno crepitante, onde finalmente arde contra vontade. Confundem-se os ruídos dos corpos a queimar com os gemidos das chamas, imagem reforçada pelo poliptoto (*gemant; gemuere*), que visa transmitir a dor e a impotência dos elementos da natureza por serem obrigados a participar na consumação de um terrível crime.

Atreu exerce o seu poder titânico, procurando controlar a própria *natura*, a cuja animização se assiste, como é possível verificar pelo léxico: *transiluit, inuitus, regestus, pati iussus, gemuere*. Como facilmente se observa, prevalecem as referências visuais (*ardet, abit, piceos, deformi*) e auditivas (*trepidantes, stridet, gemant*) ao comportamento do *ignis*, das *flammae* e do *fumus*¹¹⁸². Este, revoltado, recusa igualmente evoluar-se a direito em direcção aos céus, como seria de esperar, e transforma-se numa pesada, triste e disforme nuvem que fica a pairar sobre a casa e a profanar os Penates¹¹⁸³.

Quando o tirano leva os sobrinhos para o antigo e tenebroso bosque, local secreto do palácio real, para os condenar à morte, vários foram os elementos, na sua apurada sensibilidade, a reagir ao crime (696-702):

*Lucus tremescit, tota succusso solo
nutauit aula, dubia quo pondus daret
ac fluctuanti similis; e laeuo aethere
atrum cucurrit limitem sidus trahens.*

¹¹⁸⁰ 'De tais iguarias/ até o fogo foge: mas para o forno crepitante/ duas e três vezes é forçado e por fim permanece,/ ardendo contra vontade. O fígado guincha nos espetos./ Dificilmente diria quem mais geme: se os corpos/ ou as chamas! O fogo evolua-se em fumo cor de pez./ Até o fumo, semelhante a pesada e triste névoa,/ não sobe a direito, não se eleva para o alto: qual nuvem disforme, cerca os próprios Penates.'

¹¹⁸¹ Duas ou três vezes (*bis ter*) o fogo é obrigado a cumprir a sua função. As mesmas vezes o diadema caíra da frente de Atreu (cf. *Thy.* 702). A Tiestes, tombam dos cabelos as rosas da celebração (cf. *Thy.* 947). Vide *Oed.* 176-8: *bis Cadmeum niue discussa/ tremuisse nemus,/ bis turbatam sanguine Dirce.*

¹¹⁸² É importante referir que, no prólogo, a Fúria antecipara concisamente alguns dos momentos da preparação das vítimas de Atreu para o banquete: o fogo que arde nos caldeiros ansiosos pelos corpos retalhados (59-62) ou o sangue que será servido como bebida (65s.). Estas referências encontram eco alargado no relato do mensageiro ao coro (749ss.). Mais uma vez fica demonstrada a especificidade do prólogo senequiano, tempo dramático que visa sobretudo adiantar o corpo da peça.

¹¹⁸³ Note-se as expressivas metáfora e adjectivação (*tristis ac nebula grauis*). Originalmente, os Penates eram honrados como os deuses da despensa (*penus*), visto que os bens de família lhe eram consagrados, mas acabaram por se tornar guardiões de todo o agregado e casa. A sua principal função consistia em assegurar a prosperidade e o bem-estar da família. Participando tanto no mundo divino como no dos humanos, serviam de elo harmonizador entre ambos. Cf. *Thy.* 52s.: *Misce penates, odia caedes funera/ accerse.*

*libata in ignes uina mutato fluunt
 cruenta Baccho, regium capiti decus
 bis terque lapsum est, fleuit in templis ebur.*¹¹⁸⁴

O bosque, que o *nuntius* descreve como *locus horrendus*, estremece de pavor na iminência do crime de Atreu, apesar de se tratar de um local mais do que habituado a acolher monstros terríveis¹¹⁸⁵.

Destacam-se do excerto anterior duas notas fundamentais e intimamente relacionadas: a animização da natureza, e as notações de movimento e metamorfose. Encontramo-las especialmente na selecção verbal – *tremescit, nutauit, cucurrit, trahens, fluunt, mutato Baccho*¹¹⁸⁶, *lapsum est, fleuit* – e na expressividade da adjectivação – *dubia, fluctuanti, cruenta*.

A aliteração em /s/ em 696 e a coordenação de orações e o assíndeto imprimem ritmo e dinamismo ao relato, e contribuem para a descrição visualista dos distúrbios naturais ocorridos. Um tremor de terra abala toda a sala; dos céus, do lado esquerdo tomba uma estrela que deixa atrás de si um rasto negro, num óbvio sinal de mau augúrio; o vinho, destinado às libações, metamorfoseia-se em sangue, antecipando o derramar de sangue das vítimas e o próprio banquete¹¹⁸⁷. Por fim, o marfim dos altares, personificado, expressa com lágrimas a sua dor pelo sacrilégio que irá testemunhar.

Quando Atreu se afasta do curso da racionalidade, e o *affectus* o conduz ao *nefas*, toda a natureza sente o desvio moral, e ecoa, nesse sentido, no plano filosófico, a teoria estóica da *sympatheia* cósmica¹¹⁸⁸. Portanto, as perturbações que acompanham a execução do crime «sono una reazione della natura alle colpe degli uomini e non sono altre che una manifestazione ‘necessaria’ di questo legame inscindibile fra le varie componenti dell’universo»¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁴ ‘O bosque estremece, com um abalo do solo toda/ a sala tremeu; parecia não saber para que lado cair,/ mais parecendo flutuar. No céu, à esquerda/ uma estrela tombou deixando negro rasto./ O vinho libado escorre sobre o fogo, vinho/ transformado em sangue; na frente do rei o diadema/ duas ou três vezes escorregou, no templo o marfim chora!’

¹¹⁸⁵ Cf. *Thy.* 668-73. *Vide Oed.* 176s.: *bis Cadmeum niue discussa/ tremuisse nemus.*

¹¹⁸⁶ Note-se a metonímia, que encontramos igualmente em *Thy.* 982-983(*poculum infuso cape/ gentile Baccho*).

¹¹⁸⁷ Cf. *Thy.* 914-17, 984-8.

¹¹⁸⁸ Cf. *Thy.* 106-121, 262-5, 700-2; 789-826. Cf. Segal (1983) 179: «This interaction between the enclosed depths of the soul and the expansive frame of nature obviously has its philosophical roots in the Stoic correspondence of macrocosm and microcosm and the ideal of living in harmony with the universe. But its literary effectiveness lies in another area [...], namely his depiction of morbid states of the soul, anxiety, fear, obsession, vindictiveness the lust for power.»

¹¹⁸⁹ Rosati (2002) 226s.

Todos os objectos se comoveram com o assassinio das crianças. Note-se que até o símbolo do poder ficou sensibilizado: duas ou três vezes o diadema fez questão de cair da frente do tirano, a sugerir não só a fragilidade do poder dos Tantálidas¹¹⁹⁰ como também o pudor por presenciar tal acto. E até as divindades sentem terror¹¹⁹¹. Momentos como estes reforçam a imagética do *mundus inuversus* que se estabeleceu logo no prólogo da peça, com a anábase da Fúria e de Tântalo¹¹⁹².

Atreu assume-se como o *exemplum* do egocentrismo sádico, movido pela vingança e *libido euertendi*. Enquanto perverte leis humanas e divinas, o irmão de Tiestes permanece imperturbável (*immutus*, 704), e em momento algum hesita no cumprimento do plano de vingança. O descontrolo e a estridência do *furor* dão lugar à firmeza nos procedimentos e gestos, e a absoluta indiferença perante o(s) outro(s). A cegueira egoísta e tirânica de Atreu torna o Outro invisível aos seus olhos, indigno da sua consideração e misericórdia – «É dessa massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade»¹¹⁹³.

Também, depois, aquando do funesto banquete, várias são as reacções da natureza, que comunica subtis sinais a Tiestes de que aquele não é tempo de celebrar. O próprio conta que as flores que engalanavam as grinaldas lhe tombam da cabeça; de repente, o cabelo perfumado eriça-se horrorizado; as lágrimas caem *uultu nolente*; e da sua boca, ao invés de se elevarem palavras doces e festivas, soltam-se gemidos (947-51). No entanto, mais do que um anúncio ou presságio funesto – uma vez que, nesta altura, o mal está consumado e Tiestes escolheu estar ali –, Séneca pretende antecipar o *dolor* excruciante do irmão de Atreu, dor partilhada pelo cosmos¹¹⁹⁴. Um medo terrível vai-se apoderando de Tiestes, e a sua alma dá-lhe sinal de futuro luto.

Saciado de comida e bebida, confessa ao irmão que a sua alegria só poderia ser maior se a pudesse viver na companhia dos filhos (975). À reclamação da presença das

¹¹⁹⁰ Cf. Tarrant (1976) 192.

¹¹⁹¹ Cf. *Thy.* 704s., 893.

¹¹⁹² Retoma uma simbologia tradicional que enforma todo o drama: a convenção dos céus como reflexo da ordem ou desordem moral do mundo dos humanos (Owen (1968) 293s.).

¹¹⁹³ Saramago (1995).

¹¹⁹⁴ Vide Mugellesi (2002) 64s.: «[...] la natura si accorda nel dolore e nel tormento, le si attribuiscono sensazioni e reazioni tipicamente umane, ora parte intervenire direttamente nell'azione minacciando (*Herc. Fur.* 520sq; *Troad.* 168sq;), ora ribellandosi (*Thyest.* 262sq; 693sq; 765 sq; 789sq; 985sq;), ora soffrendo insieme (*Oed.*, 1 sq; *Herc. Fur.*, 1054 sq; *Thy.* 101 sq;).»

crianças, o tirano reage com um discurso impregnado de ironia trágica, de *double entendres* que prolongam o prazer sádico do anúncio do crime¹¹⁹⁵.

O momento que então se vive é, «avant la lettre», verdadeiramente shakespeariano. Atreu garante ao irmão que os filhos se encontram ali, junto do pai, nos seus braços. O horror e o escárnio vão-se amplificando à medida que Atreu continua – *hic sunt eruntque; nulla pars prolis tuae/ tibi subtrahetur* (977s.).

Num acto de total perfídia, mas sob a capa de uma atitude de fraterna gentileza, Atreu oferece uma taça de vinho ao irmão (que o espectador sabe conter o sangue dos seus filhos). Este aceita e assim que prova a bebida, a natureza mostra, mais uma vez, a sua repulsa (985-95):

... *sed quid hoc? nolunt manus*
parere, crescit pondus et dextram grauat;
admotus ipsis Bacchus a labris fugit
circaque rictus ore decepto fluit,
et ipsa trepido mensa subsiluit solo.
uix lucet ignis; ipse quin aether grauis
inter diem noctemque desertus stupet.
quid hoc? magis magisque concussi labant
conuexa caeli; spissior densis coit
caligo tenebris noxque se in noctem abdidit:
*fugit omne sidus...*¹¹⁹⁶

Aterrorizado, descreve o descontrolo do seu corpo: as mãos recusam obedecer-lhe; o peso da taça é cada vez maior¹¹⁹⁷ e oprime-lhe a mão; o vinho foge dos lábios e escorrega pelas commissuras da boca¹¹⁹⁸. As forças do universo tentam impedir que Tiestes se deixe levar (ainda mais) pelo excesso e insaciabilidade – herança de um *genus* maldito –, e ingira o sangue dos próprios filhos.

¹¹⁹⁵ *Thy.* 976-83. Observa Soares (2003) 134 que «toda a linguagem de Atreu, repassada de ironia trágica, tem entendimento duplo: objectivo e subjectivo. Diz-se uma coisa, entende-se outra. Sugere uma coisa mas conclui-se outra.»

¹¹⁹⁶ ‘Mas que é isto? As mãos negam-se/ a obedecer-me, o peso da taça aumenta e oprime-me a mão,/ o vinho levado aos lábios foge deles/ e, enganando-me a boca, escorre-me pelos cantos, /até a mesa saltou no solo tremente./ Mal reluz o fogo, até o céu está pesado,/ como atónito e indeciso entre o dia e a noite. Que é isto? Cada vez mais tremem as abóbadas/ abaladas do céu, forma-se um espesso nevoeiro/ de densas trevas, a noite esconde-se na noite:/ todos os astros fogem!’

¹¹⁹⁷ Veja-se o vocabulário: *pondus, crescit, grauat*. Cf. *Thy.* 697.

¹¹⁹⁸ Note-se aqui, como em 700, a linguagem da fuga.

A agitação alastra-se à mesa e ao chão que tremem repentinamente (*trepido solo; subsiluit*); ao fogo que a muito custo reluz; ao céu que ficou subitamente carregado¹¹⁹⁹ e deserto de deuses, que dali fugiram, horrorizados. As abóbadas celestes parecem ruir, forma-se um nevoeiro cerrado de densas trevas (*densis tenebris*) e a noite esconde-se na própria noite, de onde fogem todos os astros.

Podemos afirmar que os quatro elementos da natureza colaboram activamente nesta reacção de revolta e presságio: o solo que treme representa o poder da *terra*; os céus revoltos, invertidos e tenebrosos, o *ar*; o *ignis*, a força de um fogo débil, que quase se apaga; e, por fim, fazendo as vezes da *água*, o licor de Baco. Além disso, a acumulação – à semelhança do *crescendo* na arte musical e na sétima-arte – contribui para a percepção da aproximação do clímax da peça, em que Atreu destapa as travessas onde colocou as cabeças e corpos dos sobrinhos: *Expedi amplexus, pater;/ uenere. natos ecquid agnoscis tuos?*¹²⁰⁰.

Segal nota a artificialidade da natureza senequiana, no sentido em que esta existe sobretudo pela capacidade de correlação com a realidade emocional dos protagonistas das peças. Na verdade, estas paisagens naturais não existem por si só, «they have their full existence in tension with an inner landscape of the soul.»¹²⁰¹

3.6.2. O *mundus inuersus* e a imagética do eclipse solar – o paradigma em *Thyestes*

Ao longo deste nosso trabalho, como temos vindo a observar, Séneca atribui à temática da inversão dos processos celestes uma função especial na acção dramática, fazendo-a transitar da imagética tradicional da gramática *decorativa* literária para o âmbito da simbologia poético-dramática¹²⁰². Ocorre em muitas das suas peças, mas com especial ênfase em *Thyestes*, onde a convenção dos céus como reflexo da (des)ordem moral do mundo humano molda toda a acção¹²⁰³.

¹¹⁹⁹ Note-se o expressivo oxímoro em *aether grauis*.

¹²⁰⁰ Tiestes, horrorizado, solta o famoso grito dramático que condensa a expressão do *dolor*: *Agnosco fratrem* (1006). Apercebe-se finalmente da *phýsis* autêntica do irmão, que foi capaz de dissimular todos os sentimentos, o *foedus*, a *gratia* e a *fides*, a fim de perpetrar a horrenda vingança. No entanto, neste momento Tiestes ainda não tomou conhecimento da verdade por inteiro, o que se percebe quando roga ao irmão que o deixe sepultar os filhos e lhe ceda os restos dos corpos para esse efeito (1024-30). Quando finalmente se deixa de jogos de palavras (sádicos) de duplo sentido que confundem Tiestes, revela: *epulatus ipse es impia natos dape* (1035).

¹²⁰¹ Segal (1983) 175.

¹²⁰² Cf. Owen (1968) 296.

¹²⁰³ *Ibid.*, 293s.

Neste drama em particular, essa inovação, diríamos expansão, estabelece-se no início da tragédia, e assume, a partir desse momento, um papel fundamental no desenvolvimento da trama e sobretudo no delineamento dos *ethe* das personagens:

... *non sit a uestris malis*
immune caelum – cur micant stellae polo
flammaeque seruant debitum mundo decus?
*nox alta fiat, excidat caelo dies.*¹²⁰⁴

Estamos perante uma espécie de oração¹²⁰⁵ em que a Fúria reclama o distúrbio dos céus que viria a ter lugar mais tarde¹²⁰⁶. Quando esta figura infernal deseja a adequação do ambiente natural à maldade que instiga na casa dos Pelópidas, ecoa mais uma vez a noção estóica de *sympatheia*. Para a Fúria conseguir estabelecer a ligação cósmica, a consonância malévola entre o mundo natural e o dos homens, urge corromper a ordem natural. Assim, a iminência do *nefas* exige a reacção do universo, que deve traduzir-se na fuga do sol, e na formação de uma escuridão imensa, condizente com o ambiente de desumanidade e de violação dos limites morais.

Destacamos deste excerto o verso *nox alta fiat, excidat caelo dies*. Do ponto de vista estilístico, são inúmeros os recursos presentes que se combinam de modo harmonioso e acentuam a sua expressividade: desde o emprego reduzido de vocábulos à sua brevidade e concisão; a construção bipartida; o assíndeto; a simetria da disposição dos elementos; e ainda a antítese dos termos *nox* e *dies*, estrategicamente colocados em posição inicial e final.

A natureza retórica do verso faz sobressair perversidade ansiosa da Fúria, sequiosa de sangue, que pretende ver invertidas (ou subvertidas) as leis naturais e humanas. Nesse sentido, Tântalo, corrompido pela hereditariedade criminosa, serve de intermediário ideal na inspiração do *nefas*, crime caracterizador do *genus* desta família, e a que nem a natureza suportará assistir.

O espectro de Tântalo resiste inicialmente à pressão da Fúria, rebela-se e recusa o papel de emanção infernal e peste epidémica¹²⁰⁷, que regressa dos Infernos para

¹²⁰⁴ *Thy.* 48-51: ‘Não fique o céu ao abrigo/ dos vossos crimes – Mas porque brilham no firmamento as estrelas,/ conservando com a sua luz a beleza natural do universo?/ Surja uma noite imensa, retire-se do céu o dia!’

¹²⁰⁵ Larson (1994) 22.

¹²⁰⁶ *Vide Thy.* 776-88, 789-884.

¹²⁰⁷ *Thy.* 87-9: *mittor ut dirus uapor/ tellure rupta uel grauem populis luem/ sparsura pestis.*

conduzir os netos a um *horrendum nefas* (89-90). No entanto, excitada a fome e sede (de crime), acaba por se subjugar à vontade da Fúria (*Sequor*, 100), numa antecipação da subjugação dos irmãos ao poder dos *affectus*. A um move-o o *furor* da vingança, ao outro, a saudade do *furor regni*.

O prólogo do drama termina com a intervenção da Fúria, que faz questão de realçar o efeito da anábase do espectro na natureza: toda a paisagem envolvente murchou e o paço real estremeceu de medo (104-119).

Antes de a Fúria desaparecer, surge outra referência ao recuo do sol: *En ipse Titan dubitat an iubeat sequi/ cogatque habenis ire periturum diem* (120s.)¹²⁰⁸. Animizado, o astro-rei não ficou indiferente a Tântalo e à sua crueldade, e, por isso, hesita em prosseguir o seu curso habitual. Note-se a sua humanização, patente nas formas verbais *dubitat*, *iubeat*, *cogat*. A sua atitude é de temor e de mau prenúncio em relação aos acontecimentos vindouros. Destaca-se mais uma vez, aqui ainda de forma alusiva, o *tópos* da corrupção da ordem natural do cosmos, já introduzido em 48-51, e que será gradualmente amplificado¹²⁰⁹.

O *leitmotiv* do *mundus inuersus* enforma todo o drama. Concordamos com Tarrant, quando afirma que os distúrbios da natureza com que termina esta cena são, na verdade, uma versão em miniatura do caos do clímax da peça¹²¹⁰. Assim, a paisagem serve de prelúdio angustiado, e os ambientes carregam em si as futuras catástrofes¹²¹¹.

O mesmo sucede no prólogo do *Agamemnon*, drama que integra o ciclo dramático dos Pelópidas. O espectro de Tiestes também regressa dos Infernos para instigar Egisto, seu filho, à vingança prometida pelo oráculo¹²¹².

À semelhança de Tântalo, receia mais as moradas terrenas contaminadas pelos crimes de consaguinidade¹²¹³ do que as temíveis paisagens de Plutão, de onde provém.

¹²⁰⁸ ‘O próprio Sol não sabe se há-de prosseguir o seu curso/ e forçar com as rédeas os cavalos a levar o dia ao termo!’

¹²⁰⁹ Owen (1968) 297: «[...] and the sun falters at the prospect of leading day to its death – a neat conversion of the commonplace of the sun bringing in dawn, to an image in which the very day becomes mortal and corruptible».

¹²¹⁰ Vide *Thy.* 776-884. Tarrant (1976) 85.

¹²¹¹ Mugellesi (1973) 64s.

¹²¹² Segundo os oráculos, Tiestes só poderia vingar-se do irmão Atreu com um filho fruto de uma relação incestuosa. Assim, da relação entre Tiestes e a própria filha, Pelópia, nasce Egisto. Atreu, desconhecendo que Pelópia era sua sobrinha, casou-se com ela, e quando Egisto nasceu, aceitou-o como seu filho. No entanto, quando este descobriu a sua verdadeira identidade, assassinou o pai adoptivo, pressionado por Tiestes, e devolveu-lhe o trono de Micenas. Amante de Clitemnestra, Egisto ajuda-a a assassinar Agamémnon, seu primo. Também pretendia matar Orestes, que Electra entretanto salvou. Pelópia havia de se suicidar ao perceber que o filho tomara conhecimento de que era fruto de um incesto. Egisto seria assassinado juntamente com a amante por Orestes e Electra, que queriam vingar a morte do pai.

¹²¹³ Note-se o *tópos* da subversão da natureza e dos laços sanguíneos: *Ag.* 34-6 – *uersa natura est retro;/ auo parentem, pro nefas! Patri uirum,/ natis nepotes miscui...* Cf. *Thy.* 1-4; 12-14.

Além disso, o prólogo da peça, obedecendo à especificidade de que falámos anteriormente, oferece ao espectador a acumulação de pormenores que não só estabelecem o tom da atmosfera dramática como antecipam, ainda que de forma diluída, momentos concretos da acção. No caso do *Agamemnon*, encontramos alusões explícitas à vingança de Tiestes, por intermédio de Egisto, à traição de Clitemnestra e ao banquete preparatório do assassínio de Agamémnon¹²¹⁴.

É nesta altura que surgem as primeiras menções ao motivo do recuo do sol: [...] *miscui – nocti diem* (36). Tiestes relembra o fenómeno ocorrido aquando do *seu* crime. A ocorrência de distúrbios celestes reflecte inevitavelmente a convulsão no mundo dos humanos. Aqui, motivada tanto pela anábase de um espírito como pela iminência da morte do chefe dos Aqueus:

*Sed cur repente noctis aestivae uices
hiberna longa spatia producunt mora,
aut quid cadentes detinet stellas polo?
Phoebum moramur? Redde iam mundo diem.*¹²¹⁵

No final da intervenção, e mesmo antes de sair de cena, instala-se uma noite interminável. As marcas linguísticas exprimem a apreensão do espectro: a sucessão de interrogações prova o sentimento de admiração, e, além disso, do ponto de vista estilístico, sobressai a “linguagem do tempo”: *repente; mora; detinet; moramur*.

Imediatamente Tiestes apercebe-se que provavelmente a sua presença está a motivar o atraso de Febo¹²¹⁶ e, por isso, reclama o regresso da ordem ao universo. É interessante verificar que a noção de culpa está sempre presente na construção e no aprofundamento psicológico das figuras senequianas. Estas estão absolutamente conscientes das suas faltas e do desvio que traçam em relação ao caminho da *uirtus*.

Noutra peça do ciclo, em *Thyestes*, o mensageiro, quando entra em cena depois de assistir ao assassínio dos sobrinhos de Atreu, surge apavorado e incrédulo com a

¹²¹⁴ Cf. Ag. 42-8: *Iam iam natabit sanguine alterno domus:/enses secures tela, diuisum graui/ ictu bipennis regium uideo caput;/ iam scelera prope sunt, iam dolus caedes cruor –/ parantur epulae.*

¹²¹⁵ Ag. 53-6: ‘Mas porque repentinamente a noite de Verão/ prolonga a sua duração como se fosse Inverno?/ Ou o que é que mantém as estrelas cadentes ainda no céu?/ Serei a causa do atraso de Febo? Devolve já ao mundo o dia.’ Tradução nossa.

¹²¹⁶ Esta divindade identifica-se frequentemente com o elemento Sol na poesia latina, na tradição clássica posterior e até aos nossos dias; a par de *Phoebus*, Séneca também emprega amiúde nas suas tragédias *Titã*.

trucis imago facti que acabou de testemunhar¹²¹⁷. Mantém um breve diálogo com o coro ansioso por saber novas e atrasa o início do relato, mantendo simultaneamente espectador e coro em *suspense*. A linguagem que emprega denota o terror que o invade: *ferte me insanae procul,/ illo, procellae, ferte quo fertur dies/ hinc raptus* (636-8). É bastante expressivo o apelo à natureza por meio da apóstrofe (*insanae procellae*) bem como a insistência no uso da passiva do verbo *fero*, que reproduz o desejo de fuga do *locus conscius nefandi monstri*¹²¹⁸. Em boa verdade, o mensageiro, ao procurar refúgio nos confins da terra, pretende mimetizar os movimentos incomuns do sol e do dia que termina mais cedo do que o costume.

As breves alusões ao eclipse solar que havia ocorrido entretanto vão dando lugar a referências mais desenvolvidas, como, por exemplo, a do fim do relato do *nuntius* (776-8):

*O Phoebe patiens, fugeris retro licet
medioque raptum merseris caelo diem,
sero occidisti...*¹²¹⁹

Mais uma vez, a inversão da marcha do carro solar não é narrada directamente, mas por meio da técnica alusiva senequiana. Em apóstrofe expressiva, o mensageiro destaca a natureza sofredora (*patiens*) de Febo. Apesar dos esforços, o seu ocaso foi demasiado tardio.

De seguida, descreve a aterradora cena¹²²⁰ em que Tiestes devora (*lancinat*) os filhos. A voracidade e a embriaguez, entorpecedoras do pensamento e gestos, são a

¹²¹⁷ Cf. *Thy.* 623-6: *Quis me per auras turbo praecipitem vehet/ atraque nube inuoluet, ut tantum nefas/ eripiat oculis? o domus Pelopi quoque/ et Tantalos pudenda!* ‘Que tornado me levará vertiginosamente pelo ar/ e me envolverá em negra nuvem, para que tão atroz crime/ me tire de ante os olhos? Ó casa esta, que até mesmo a Pélope/ e a Tântalo envergonharia!’ O impacto tem repercussões psicológicas (*animus*) e físicas (*corpus*) no *nuntius*: *si steterit animus, si metu corpus rigens/ remittet artus. haeret in uultu trucis/ imago facti* (634-6). Segundo Tarrant (1985) 180, à excepção de alguns traços de artificialidade, esta é uma das mais bem conseguidas cenas de mensageiros tanto ao nível da estrutura formal como da densidade que perpassa por todo o relato. O autor defende (1985) 181 que Séneca transcende aqui a convencionalidade: «the Messenger’s hyperbolic outcries are not dramaturgical *formulae* but a plausible reaction to an experience that beggars description.» Segurado e Campos (1996) 35 destaca ainda o estilo dialogante da cena e a figura de um *nuntius* que, dentro da impessoalidade característica, é porventura o mais pessoal de todos os mensageiros senequianos, demonstrando uma evolução comportamental em relação à história que relata. Partindo de um estado inicial de horror, o arauto envolve-se de forma crescente na narração, chegando mesmo, a dado momento, a transmitir uma certa ligeireza na maneira como descreve os eventos (Tarrant (1985) 180). No entanto, Mendell (1968) 173 considera que o mensageiro senequiano, presente em todos os dramas, é uma personagem, de facto, mas desprovida de personalidade. Chama-lhe “peça de mobiliário”, «a piece of stage furniture.»

¹²¹⁸ Cf. *Thy.* 632: *Quis hic nefandi est conscius monstri locus?*

¹²¹⁹ ‘Ó paciente Febo, embora recuasses em fuga/ e no meio do céu escondesses o dia arrebatado,/ por demais tardio foi o teu ocaso!’

expressão da consumação da *transformação* ou *retrocesso moral* do irmão de Atreu, que acaba por ceder aos prazeres e luxos, benefícios com os quais o irmão lhe acenara desde o início do drama¹²²¹. A concluir a intervenção do mensageiro, encontramos nova referência ao eclipse (784-8):

... uerterit currus licet
sibi ipse Titan obuium ducens iter
tenebrisque facinus obruat taetrum nouis
nox missa ab ortu tempore alieno grauis,
tamen uidendum est. tota patefient mala.¹²²²

Aqui, mais uma vez numa abordagem humanizada, o sol vê-se obrigado a inverter a marcha para dar lugar à noite cerrada (*nox grauis, tenebris nouis*) mas extemporânea (*tempore alieno*). É interessante verificar como o mensageiro refere que a ocorrência do eclipse serviria para calar a visibilidade do *taetrum facinus*, ainda que sem sucesso (*tamen uidendum est*), enquanto em 776-8, passo analisado anteriormente, o eclipse ter-se-ia dado para prevenir o próprio crime.

Assim, para o *nuntius*, na sua simplicidade, o fenómeno parece duplamente paradoxal, pois desenrola-se, por um lado, demasiado tarde para esconder o banquete ímpio (776ss), e por outro, não garante a ocultação do crime (784-8)¹²²³.

Em *Hercules Furens*, o herói menciona a manifestação meteorológica que ocorre na sequência do assassínio de Lico. Surpreendido, Hércules relata a inversão repentina do curso do sol e o surgimento da *ignota nox*¹²²⁴. O motivo que subjaz à reacção da natureza é fácil de depreender e vai ao encontro das conclusões que vimos extraindo de análises anteriores: o universo esconde-se, envergonhado, perante a iminência do crime, neste caso, as mortes de Mégara e filhos.

¹²²⁰ Ao longo deste acto desenrola-se o núcleo da acção, que ocorre fora de cena, respeitando a sensibilidade dos espectadores, como advogava o princípio horaciano (*Ars* 179-188).

¹²²¹ Recorde-se a valência metafórica do acto de comer e beber, representativo do *furor regni* inerente ao mito dos Tantálidas. A esse respeito, observa Poe (1969) 368 que neste drama a paixão equivale ao apetite e o apetite ao impulso.

¹²²² 'Pode o Sol inverter a marcha do carro/ e obrigá-lo a seguir um caminho contrário ao normal,/ pode o hediondo crime ocultar-se sob as trevas inesperadas/ numa noite pesada, saída do céu fora de tempo,/ mesmo assim tudo há-de ver, todo o teu mal te será desvendado.'

¹²²³ Vide Owen (1968) 298.

¹²²⁴ Cf. *Her. f.* 939-44: *Sed quid hoc? medium diem/ cinxere tenebrae. Phoebus obscuro meat/ sine nube uultu, quis diem retro fugat/ agitque in ortus? unde nox atrum caput/ ignota profert? unde tot stellae polum/ implent diurnae?*

Por outro lado, em *Medea*, na última ode (849-78), o coro mostra-se horrorizado com o *furor* da princesa da Cólquida, e deseja que esta abandone imediatamente território grego. O que nos interessa destacar, no âmbito do nosso estudo, são os derradeiros versos dessa intervenção (874-8):

*Nunc, Phoebe, mitte currus
nullo morante loro,
nox condat alma lucem,
mergat diem timendum
dux noctis Hesperus.*¹²²⁵

Os coríntios exortam Febo¹²²⁶ a terminar o dia sem demoras, a fim de que a natureza oculte a realidade tenebrosa, ao criar uma noite que encubra tudo o que aquele dia tenebroso ainda havia de revelar. Note-se que, do ponto de vista do enredo, imediatamente a seguir entraria o mensageiro em cena para relatar as mortes de Creúsa, do pai, bem como a destruição do palácio real, consequência do presente envenenado de Medeia. Além disso, o espectador assiste ao desfecho terrível do drama, *coram populo*, com Medeia a assassinar os próprios filhos, perante a impotência de Jasão, e a fugir pelos ares num carro alado, puxado por serpentes¹²²⁷.

Nestas linhas, destaca-se ainda a expressividade eufónica da aliteração e da anáfora em /n/, presentes nos três primeiros versos; assim como da adjectivação antitética em *nox... alma / diem timendum*, que reflecte de modo poético o contraste entre o desejo de uma noite benevolente e o receio da ameaça do dia, que carrega consigo a revelação dos crimes. Nesse sentido, também as formas verbais *condat* e *mergat* reforçam o domínio conceptual do refúgio, a necessidade de ocultar do universo o *nefas*, de calar a mancha criminoso que contamina o cosmos, unidade de coerência racional.

¹²²⁵ ‘Quando é que a infame mulher da Cólquida/ levará para longe dos campos pelasgos/ os seus passos e libertará do medo/ o reino e também a família real?/ Agora, Febo, conduz o teu carro,/ sem que as rédeas o retardem;/ possa a noite benfazeja esconder a sua luz,/ que Véspero, o guia da noite, oculte/ este dia temível.’ Em *Her. O.* 1131-4, o filho de Zeus, no extremo do seu sofrimento, pede um eclipse para que Juno não possa ver a sua morte.

¹²²⁶ O coro não só pede ajuda a Febo como também a Héspero, antecedendo a noite, a que Séneca atribui o aposto *dux noctis*, em 878. Personificação da “Estrela Vespertina”, ou seja, do planeta Vénus, quando se avista ao entardecer, depois do pôr-do-sol. Segundo a mitologia, era filho de Eos, a Aurora. Desapareceu do mundo dos mortais e pensa-se que terá sido transformado em astro, o primeiro a brilhar, assim que cai o crepúsculo, a estrela da Tarde.

¹²²⁷ Cf. *Med.* 1022-5.

Em estreita ligação com o *Thyestes*, peça com que se relaciona intimamente do ponto de vista do *mythos*, o *Agamemnon* apresenta outras referências ao motivo da marcha da inversão do sol. Veja-se, por exemplo, em 295-7, a menção por parte de Clitemnestra. Ao declarar que não se envergonha da sua ascendência, a rainha recorda ao amante de que foi, aliás, a sua infame linhagem (*nefandae stirpis*) a motivar a expulsão de Febo dos céus durante o banquete de Atreu. Portanto, fica claro que nem Febo legitima as acções deste *genus* (295-7):

*Phoebum nefandae stirpis auctorem uocas,
quem nocte subita frena reuocantem sua
caelo expulistis? quid deos probro addimus?*¹²²⁸

Num outro momento, encontramos mais uma referência explícita ao motivo que une ambos os dramas. Reportamo-nos ao relato, pela voz da profetiza Cassandra, do assassinio de Agamémnon, que termina com uma menção à hesitação da marcha do sol: *Stat ecce Titan dubius emerito die,/ suane currat an Thyestea uia* (908s.). Também aqui, horrorizado com o acto de crueldade, o sol vacila entre seguir o seu curso ou regressar, como sucedera durante a revelação do crime de Atreu.

Aliás, em *Thyestes*, os versos finais da intervenção do mensageiro (784-8) introduzem uma ponte temática com a última, e mais longa, ode coral (789-884).

Os cidadãos encontram-se confusos e receosos da escuridão que subitamente envolveu a cena, numa estratégia estilística de repetição que Séneca sabiamente maneja. Ao possibilitar a recorrência do eclipse em várias ocasiões, e sob a perspectiva de diferentes personagens, o autor aumenta o poder estético-dramático do fenómeno meteorológico. Observa Owen (1968), em 298, que a cena do mensageiro estabeleceu uma relação causal entre a condição moral da casa de Atreu e o caos celeste; aqui, o coro amplifica os dois factos acrescentando-lhe o terror de um cataclismo universal¹²²⁹.

No entanto, e apesar de intimamente ligada à situação dramática, a intervenção coral parece desligada dos factos, pois o coro aparentemente não está ciente da verdadeira razão por detrás das trevas instaladas, apesar de o arauto o ter explicitado

¹²²⁸ ‘Responsabilizas Febo pela tua infame linhagem, a quem expulsaste do céu, fazendo-o puxar para trás as suas rédeas e trazer subitamente a noite? Por que misturamos os deuses com a [nossa] vergonha? Tradução nossa.

¹²²⁹ Segundo Tarrant (1985) 204, este coro parece uma entidade totalmente diferente da que participou na cena anterior.

anteriormente. A verdade é que entra em cena, desejando saber por que desapareceu Febo em pleno dia (789-93):

*Quo terrarum superumque potens,
cuius ad ortus noctis opacae
decus omne fugit, quo uertis iter
medioque diem perdis Olympo?
cur, Phoebe, tuos rapis aspectus?*¹²³⁰

Introduzida pelos advérbios *quo* e *cur*, destaca-se a sucessão de interrogações, a apóstrofe a Febo, bem como a linguagem de evasão (*fugit, uertis, rapis*). Confirma ainda a ausência dos sinais habituais da noite (794-801) e, com espanto, tenta perceber por que razão se deu o câmbio do curso do sol, que retrocede e, ao invés de se pôr a Ocidente, fá-lo a Oriente.

Aventam inúmeras suposições, nomeadamente a possibilidade de um novo conflito mítico entre Gigantes e deuses que tivesse corrompido a regularidade cósmica¹²³¹. Como a rotina se alterou por completo, também os diferentes corpos celestes como a Aurora, o Sol, a Lua ou as estrelas se encontram perdidos e confusos. O sentimento do coro é de medo, que, aliás, a sua linguagem tão bem denota – *trepidant, trepidant pectora magno/ percussa metu* (829-30). Mais do que uma inversão temporária, teme que os estranhos fenómenos causem um cataclismo universal (830-5):

*ne fatali cuncta ruina
quassata labent iterumque deos
hominesque premat deforme chaos,
iterum terras et mare cingens
et uaga picti sidera mundi
natura tegat.*¹²³²

¹²³⁰ ‘Para onde, ó pai das terras e dos deuses,/ a cujo advento da obscura noite/ todo o luzeiro foge, para onde mudas de rumo/ abandonando o dia em pleno firmamento?/ Porquê, Febo, nos privas da tua contemplação?’

¹²³¹ Note-se que a referência aos Gigantes como manifestações arquetípicas da violência e da anarquia não ocorre de forma aleatória; aliás, é justificada pela expressão *aperto/ carcere Ditis* (804s.) na medida em que desde o prólogo do drama que a porta dos Infernos se abriu, com a anábase de Tântalo, e em *Agamemnon* com a de Tiestes.

¹²³² ‘Não vá o Universo, abalado por fatal/ ruína, desmorronar-se, não vá de novo aos deuses/ e aos homens oprimir disforme caos, nem de novo a terra, o mar, o fogo/ e os errantes astros do colorido Universo/ a natureza confundir.’

O receio de que um *deforme chaos* se abata sobre as suas cabeças, e de que a natureza confunda terra, mar e astros, leva o coro a desenvolver um tema que integra a concepção cosmológica dos estóicos: o cataclismo universal. Este encontra-se intimamente ligado à noção de *ekpyrosis*, a destruição periódica pelo fogo, abordada em pormenor anteriormente no nosso estudo.

Dentro deste quadro, a *Stoa* acreditava, portanto, que o universo estava sujeito a ciclos alternados de ordem e caos, e recorrendo ao Mito das Idades, os estóicos admitiam a sua periódica aniquilação após um processo de contínua degeneração, moral. Assim, partindo de um período de perfeição, que corresponderia à mítica Idade de Ouro, o mundo acabaria por gradualmente se degradar, resultando num aniquilamento total da vida humana e de todos os organismos vivos. A partir daí, regenerava-se, apresentando-se com revigorado esplendor e plenitude, assim sucessivamente, ciclo após ciclo, numa renovação perene¹²³³.

Volk aponta semelhanças entre o tratamento do retrocesso do sol¹²³⁴ no drama *Thyestes* e a abordagem estóica do dilúvio como conflagração universal. Séneca segue a ortodoxia estóica quando considera a inundação um fenómeno ditado pelo *fatum*, a par de outros acontecimentos naturais e destrutivos, perspectiva que, aliás, encontramos igualmente a propósito do eclipse solar, no final da ode quarta de *Thyestes*¹²³⁵.

Isto porque no âmbito do estoicismo mais rigoroso a destruição periódica do mundo é tida como acontecimento funcional, inerente à manutenção do cosmos, mas neutro do ponto de vista moral. Ou seja, não subjaz à sua ocorrência uma perspectiva evolutiva e de melhoria do universo e dos homens, isto porque o universo, após o dilúvio ou conflagração, “renascia” precisamente igual ao que era – no entender da *Stoa*, ele já é perfeito.

Assim, Volk defende que Séneca, tanto na tragediografia como nas explanações científicas, acaba por conciliar a ideia (estóica) da destruição cíclica com a leitura tradicional do desastre natural como castigo ocasionado pela degradação do

¹²³³ Cf. Sen. *Ep.* 90.3-7.

¹²³⁴ O motivo do afastamento solar, provavelmente inspirado pelo *Atreus* de Ácio, apresentava uma especial ressonância, como afirma Braden (1985) 55, com a cosmologia da *Stoa*, em particular com o princípio da *sympatheia*, pelo qual das acções morais decorrem consequências físicas, mesmo que a grande distância. O autor considera que muito do que hodiernamente se entende por exagero senequiano e retórica hiperbolizante na sua obra não é mais do que a expressão dessa convicção cosmológico-moral. Em *Thyestes*, onde o *tópos* é visivelmente mais expressivo e domina todo o drama, não deve ser interpretado como mero eclipse, mas como a destruição da «celestial reality itself (813-14; 824-26).»

¹²³⁵ Volk (2006) 191.

comportamento humano¹²³⁶, motivo que encontramos em Ovídio¹²³⁷. Entrevê-se, portanto, a influência da lei do eterno retorno e do mito das Cinco Idades de Hesíodo¹²³⁸.

Este mito alia à tradicional vertente cosmológica e escatológica – cujo sentido entronca na conceptualização estoica da *natura* como força motriz do universo – a preocupação de cariz antropológico, interessada no desenvolvimento e evolução do indivíduo e da sociedade. É interessante verificar como a natureza senequiana assume quase exclusivamente essa preocupação de pendor antropocêntrico.

Sempre que no mundo antigo se pretendia evocar o regresso a estados de felicidade e pureza recuperava-se este mito hesiódico, numa espécie de fuga idílica à dureza e infelicidade da vida, e em especial à degeneração de valores e costumes. Do ponto de vista da psicanálise, na ausência de paraísos terrenos, este mito reproduz subliminarmente a ânsia de regresso à vida intra-uterina, o lugar mais seguro do universo¹²³⁹.

Em Séneca, a questão do meio pelo qual se processa a destruição do universo – ou seja, se o efeito deletério se produz pela água ou pelo fogo – acaba secundarizada; a renovação, essa, sim, é eticamente necessária, pois só ela permite que à humanidade regenerar-se, uma e outra vez¹²⁴⁰. Como já afirmámos, esta crença alegórica espelha igualmente a ideia estoica de que todo o ser vivo está, ao largo da sua existência, profundamente ligado à *natura parens omnia*¹²⁴¹.

Ainda em *Thyestes*, todos os sinais parecem indiciar o cataclismo: a ruína celeste encontramos-la na alteração de elementos como o sol, a lua, os planetas, ou as constelações do Zodíaco que se despenham dos céus, e o caos toma conta do universo. Rematam a visão apocalíptica os versos finais da ode (875-84), que representam a convicção de que a corrupção da natureza corresponderá inevitavelmente a uma calamidade que marcará o inevitável regresso ao caos.

¹²³⁶ Volk (2006) 191. Com o desastre natural, o cosmos cumpre o objectivo moral de libertar o mundo das gerações nefastas que o povoam, substituindo-as por uma nova classe de homens. Cf. *Nat.* 3.30.8: *Sed illis quoque innocentia non durabit, nisi dum noui sunt; cito nequitia subrepat. Uirtus difficilis inuentu est, rectorem ducemque desiderat: etiam sine magistro uitia discuntur.* Cf. também *Sen. Nat.* 3.27.13-14; 3.28.2.

¹²³⁷ Cf. *Met.* 1.260-312.

¹²³⁸ *Hes. Erga* 109-201.

¹²³⁹ Cf. Urraca Gaztelu-Urrutia (1965) 14.

¹²⁴⁰ Cf. Chaumartin (1996) 185: «La destruction de l'humanité, qui surviendra avec le déluge, n'est que un prélude à sa régénération.»

¹²⁴¹ Urraca Gaztelu-Urrutia (1965) 12.

Na esteira de Tarrant, consideramos que Sêneca, por meio desta metáfora do universo na iminência do colapso, visa ilustrar a anarquia moral que se cumpre tanto no seio da estrutura dramática desta peça em particular, como do mundo romano exterior com que *Thyestes* e as restantes obras do Cordubense se relacionam¹²⁴².

Ainda que não se aluda à correlação entre o *mundus inuersus* e o crime de Atreu no decurso desta intervenção coral, pretende-se demonstrar o *nefas* como paroxismo da degeneração moral humana.

Em 891-7, Atreu retoma o motivo e apresenta-o como um evento passado¹²⁴³. O discurso é dominado, mais uma vez, pelo *furor* e pela ansiedade na divulgação da verdade ao irmão. Fazendo uso de uma linguagem eminentemente metafórica, diz-se, porém, capaz de fazer frente ao poder divino, numa atitude de *hýbris*.¹²⁴⁴ Deseja contrariar a vontade do sol (*die nolente*) e dissipar as trevas especialmente para Tiestes¹²⁴⁵.

Apesar da ausência de Febo e dos deuses, Atreu não esmorece e mostra-se eufórico com o momento em que desvendará o crime a Tiestes; aliás, o irmão é peça fundamental na consumação da retaliação, sem ele não existe vingança: *quod sat est, uideat pater* (895)¹²⁴⁶.

A última referência ao eclipse ocorre na voz de Tiestes. Amargurado com a revelação do crime, e perante inacção dos deuses (1092-6), submete-se à vontade do sol:

¹²⁴² Cf. Tarrant (1976) 204.

¹²⁴³ *Thy.* 891-7: ... *ne quid obstaret pudor, / dies recessit: perge dum caelum uacat. / utinam quidem tenere fugientes deos / possem, et coactos trahere, ut ultricem dapem / omnes uiderent! quod sat est, uideat pater. / etiam die nolente discutiam tibi / tenebras, miseriae sub quibus latitant tuae.* 'Para que nenhum pudor mo impedisse, / o Sol recuou: vamos, enquanto o céu está livre. / Oxalá eu pudesse deter os deuses em fuga / e fazê-los voltar à força, para que todos contemplassem / o banquete da vingança! Mas contempla-o Tiestes, e isso chega! / Embora contra a vontade do Sol, dissiparei para ti / as trevas sob que se oculta a tua desgraça.'

¹²⁴⁴ Prepotente e cruel, o tirano sente-se, porém, frustrado porque afinal o seu poder é limitado: não é capaz de forçar os deuses a presenciarem o crime (*tenere fugientes deos*). Lembramos os últimos versos de *Medea* (1026s.) pela voz de Jasão: *Per alta uade spatia sublime aetheris; / testare nullos esse, qua ueheris, deos.* 'Pelas profundezas do espaço, no mais alto firmamento, / vai testemunhar, por onde passares, que não existem deuses.' Note-se que o drama abre e fecha com a referência aos deuses.

¹²⁴⁵ Clara alusão à imagem platónica da luz como representação do conhecimento e da verdade em oposição à escuridão, símbolo do erro e da ignorância. Cf. Armisen-Marchetti (1989) 144-5.

¹²⁴⁶ Tiestes fica horrorizado com a revelação, percebendo, finalmente, a causa moral para o recuo do sol. Desesperado perante a mórbida e macabra contemplação dos corpos mutilados (*abscisa capita; auulsas manus; rupta uestigia*) deseja a morte pela espada, que o irmão lhe nega para poder gozar selvaticamente o espectáculo da sua dor (1035-45). Considera o tirano que o crime fica aquém das expectativas (1053). No auge do *furor* e da sua monstruosidade, mais uma vez o comportamento de Atreu rasa a absurdez: lamenta que Tiestes, enquanto devorava os filhos, não tivesse a consciência da sua acção, nem mesmo as próprias vítimas de que eram tragadas (1066-68). Trata ainda de torturar o irmão, ao contar-lhe com detalhes de insana morbidez o ritual de execução dos sobrinhos, numa descrição que ecoa o relato do mensageiro ao coro.

... *Si nihil superos mouet*
nullumque telis impios numen petit,
aeterna nox permaneat et tenebris tegat
immensa longis scelera. nil, Titan, queror,
*si perseueras. ...*¹²⁴⁷

Tiestes deseja que a *nox* perdure, a fim de esconder com as suas imensas trevas os horríveis crimes. A alteração da ordem natural do universo, sinónimo da quebra da harmonia cósmica, acaba por ser a manifestação mais expressiva do repúdio da natureza.

O *nefas*, crime extraordinário, distingue-se do *scelus*, crime comum, pela sua natureza inexpiable, na medida em que nenhum castigo poderá equilibrar a falta cometida pelo homem e reintegrar o culpado na humanidade¹²⁴⁸. Dupont salienta o facto de o herói trágico (re)encontrar a identidade e o seu estatuto como herói precisamente por meio do *nefas*, ao qual estará eternamente ligado¹²⁴⁹. Essa inexpiability «lui permet donc de réaliser sa métamorphose en monstre mythologique et d'entrer ainsi dans les mémoires. Le *nefas* est la fin et l'aboutissement du scénario tragique»¹²⁵⁰.

Tendo em conta a sua natureza monstruosa, do ponto de vista da lei a reposição da justiça e punição são impraticáveis¹²⁵¹. Nesse sentido, destaca Dupont que ao excluir-se o crime do Direito, isso significa que a sociedade não o entende como um acto humano (re)definindo assim os limites da humanidade. O culpado confunde-se com o próprio crime e torna-se, como sublinha Dupont, «un monstre exclu de la société des hommes.»¹²⁵²

Ainda a propósito do eclipse, Owen assinala a forma prodigiosa como Séneca abraça a convencionalidade de um lugar-comum da astronomia convertendo-o num motivo estético-dramático que enforma todo o *Thyestes*. A inovação prende-se sobretudo com o modo de exploração do *tópos*: o público tem a possibilidade de experienciar o fenómeno não apenas uma vez, mas repetidamente, pelos olhos e

¹²⁴⁷ ‘Se nada comove os deuses,/ se nenhuma divindade com seus dardos atinge estes sacrílegos,/ então que dure eternamente esta noite e cubra de trevas/ infundas tão monstruosos crimes! De nada, ó Sol, me queixo/ se prosseguires nessa via!’

¹²⁴⁸ Cf. Dupont (1995) 57.

¹²⁴⁹ *Ibid.*

¹²⁵⁰ Cf. Dupont (1995) 59. Observa ainda a autora que «L'invention monstrueuse des hommes ne fait pas reculer ces limites. Ce statut du *nefas* explique pourquoi nous le traduisons souvent par «crime contre l'humanité» ou encore «crime contre l'ordre sacré du monde.»

¹²⁵¹ Sobre questões de justiça jurídica na tragédia senequiana *uide* artigo de Segurado e Campos (2001).

¹²⁵² Dupont (1995) 62.

reacções de várias figuras – mensageiro, coro, Atreu e Tiestes –, como se o evento se reproduzisse indefinidamente. Tempo e acção deixam de ser sequenciais, tornam-se multidimensionais, e a audiência é apresentada com várias facetas do mesmo acontecimento¹²⁵³.

O drama termina com uma violenta troca de palavras, de ameaças mútuas, e o desfecho traz-nos, além da promessa de vingança de Tiestes (1110-1111), a satisfação de Atreu com o crime perpetrado e com o desvario do irmão (1112). Quanto ao final, Tarrant destaca a típica ausência de resolução, que ocorre também em *Thyestes*: «As usual, Seneca provides no resolution at the end, no choral comment to set the action in a wider context, no uninvolved minor characters to give a sense of life continuing in its normal course. At its most powerful, here and in *Medea*, Senecan drama seems to negate the very concept of a normally functioning world; the passions that have driven the protagonists have left the order of things radically and permanently disjointed.»¹²⁵⁴

3.7. Da paisagem da tirania à instauração do *locus horrendus*

3.7.1. O simbolismo da metáfora arquitectural e o desassossego do poder vertical

Ressalta da tragediografia senequiana aquilo que Rosati designa por «determinismo espacial»¹²⁵⁵. Ou seja, as suas personagens vinculam-se ao espaço físico em que se movimentam; dir-se-á que elas *são* os lugares que habitam, numa espécie de identificação total e empática, tanto do ponto de vista simbólico como do físico¹²⁵⁶. A título de exemplo paradigmático, temos a velha rainha Hécuba, personagem que corporiza a cidade de Tróia, local mergulhado em *dolor* e ruína. Assistimos à absoluta simbiose entre as duas entidades, humana e espacial. Como Bruno Snell sagazmente observa, Séneca envolve as suas figuras «with what one could call a cloud of their milieu»¹²⁵⁷.

¹²⁵³ Owen (1968) 297.

¹²⁵⁴ Tarrant (1985) 243.

¹²⁵⁵ Rosati (2002) 229s.

¹²⁵⁶ Rosati (2002) 228: «[...] un paesaggio è legato ai vari personaggi, alla loro natura, alla loro responsabilità morale: potremmo dire che un personaggio si identifica con lo spazio nel quale si trova a vivere [...]»

¹²⁵⁷ Bruno Snell *apud* Segal (1983) 180s.

Rosati considera ainda que uma das principais características da representação da paisagem senequiana é a sua “culturalização”. Segundo o autor, não existe uma natureza pura, intacta, alheia à influência do poder e à sua afirmação. A *natura* está indelevelmente marcada pela necessidade de controlo e domínio do seu território¹²⁵⁸, apesar de muitas vezes os seus intentos não surtirem o efeito desejado.

Ao longo dos seus dramas, Séneca insiste na imagética da construção vertical como reflexo de grandeza e de um poder tantas vezes opressivo e tirânico. A esta noção associam-se frequentemente a metáfora do poder como edificação¹²⁵⁹, bem como a ideia tradicional da ‘altura movediça’ dos postos *in alto* (cf. *Thy.* 392), mais expostos aos ventos da Fortuna¹²⁶⁰. Assim, a imagem arquitectural destaca-se, portanto, como privilegiado de reflexão sobre a organização sociopolítica¹²⁶¹.

Por exemplo, em *Agamemnon*, pela voz do coro chega-nos a tradicional representação da torre como edifício especialmente sujeito à força destrutiva das intempéries. A sua fragilidade equipara-se à das posições sociais mais elevadas: *nubibus ipsis inserta caput/ turris pluuiio uapulat Austro* (92s.). Assim, a situação social que se ocupa é um edifício, e a altitude representa o respectivo grau de hierarquização¹²⁶².

Lembramos ainda o final do 1.º estásimo de *Thyestes* (391-403), que termina com a expressão, por parte do coro, de um desejo, o de uma existência tranquila. O coro rejeita a «altura movediça de uma corte»¹²⁶³, preferindo a *dulcis quies* às inquietações da cena política. Este sentimento reflecte a atitude contemplativa da vida, do suave *otium*, temática de influência horaciana e virgiliana, que o poeta-filósofo concilia com a noção estoica de *tranquillitas animi*. Note-se, porém, que a capacidade de evitar as agitações e os transtornos próprios da governação é uma das qualidades do bom rei.

Em *Troades*, encontramos outra imagem poética de grande expressividade, a de Tróia, e por inerência Heitor, como *columen*, elemento estrutural e basilar do império. Logo no início do drama, Hécuba, tolhida pela dor e cega pela angústia do saudosismo

¹²⁵⁸ Rosati (2002) 226s. Vide igualmente p. 230: «Quella del teatro senecano è infatti una natura maschile, gerarchica, che impone inesorabilmente i suoi diritti; obbedisce essa stessa a una dura logica di potere e costituisce il paesaggio adeguato per i conflitti di potere che agitano il mondo tragico senecano. Al proprio interno essa sembra animata da forze interiori che esprimono una propria aggressività, una potenziale minaccia contro altri elementi [...]»

¹²⁵⁹ Cf. Armisen-Marchetti (1989) 110-112.

¹²⁶⁰ Vide Hor. *Carm.* 2.10.9-12. Note-se o emprego simbólico da ‘paisagem do sublime’ – montanhas expostas às intempéries naturais – como convenção para a representação do assalto dos ventos da Fortuna às entidades de estatuto elevado ou ambição desmedida: vide e.g. Sen. *Phaed.* 1128ss., *Oed.* 8ss., *Ag.* 96. Cf. Larson (1994) 90.

¹²⁶¹ Vide Armisen-Marchetti (1989) 110-112 e 169s.

¹²⁶² Vide igualmente *Her. f.* 199s.; *Tro.* 259s., 695s.; *Oed.* 8-11, 677, 909s.; *Thy.* 392, 447, 598, 885-6, 926s.; *Phaed.* 1128-1140; *Her. O.* 649s.; *Ep.* 19.9.

¹²⁶³ *Thy.* 391-392: *Stet quicumque uolet potens/ aulae culmine lubrico.*

afirma que *columen euersum occidit/ pollentis Asiae, caelitum egregius labor* (6-7)¹²⁶⁴. Com o símbolo do *columen* – destacado em início de verso –, o dramaturgo reforça a ideia do colapso do sustentáculo da Ásia¹²⁶⁵, Tróia, produto de mãos divinas¹²⁶⁶.

Aliás, Hécuba incita o coro de cativas a chorar e a lacerar os corpos em honra daquele que foi o *columen patriae* (124). Em 117-120, destaca-se a expressiva repetição anafórica, em posição simétrica, do demonstrativo *tibi* (117, 119, 120) e da forma verbal *ferit*, assim como toda a área semântica que exprime, de forma extraordinária, o ambiente violento e macabro criado pelas prisioneiras.

Os seus corpos – braços, ombros, cabeças, seios – golpeados e ensanguentados servem de templo para a dor, numa espécie de *sympatheia* entre a corporalidade e a desgraça da ruína de Tróia¹²⁶⁷. Além disso, dirigem ao filho de Príamo todos os louvores que merece um homem que suportou o império durante dez anos e foi a fortaleza, o *murus* de um povo: *Tu murus eras,/ umerisque tuis/ stetit illa decem fula per annos* (126-7)¹²⁶⁸.

Lembramos ainda, neste drama, o destaque conferido ao simbolismo do túmulo de Heitor¹²⁶⁹. Como todas as *descriptiones locorum*, esta encontra-se naturalmente vinculada às personagens e ao seu desenvolvimento, neste caso, a Heitor e Astíanax.

Na verdade, nesta peça, Zapata Ferrer elege como fundamentais duas topografias de proeminência do terreno: por um lado, o túmulo de Heitor onde Andrómaca esconde o filho; por outro, a colina que servirá de ponto de observação para o trágico fim da criança (1078-80)¹²⁷⁰.

A partir do momento em que a viúva, seguindo os conselhos do ancião e do espectro do marido que vira em sonhos, determina confiar o filho ao pai, ou seja, esconder a criança no sepulcro¹²⁷¹, este elemento torna-se fulcral no desenrolar da tragédia. Receosa e insegura com a decisão, desde logo o corpo de Andrómaca é

¹²⁶⁴ *Tro.* 6-7: ‘Caiu por terra, derrubado, o pilar da Ásia grandiosa, obra-prima dos deuses’.

¹²⁶⁵ O colapso de construções arquitectónicas é uma imagem comum de reflexão política (e.g. *Cic. Sest.* 109; *Sal. Cat.* 31.9)

¹²⁶⁶ De acordo com o mito, Apolo e Neptuno teriam participado na construção das muralhas da cidade para Laomedonte, um dos primeiros reis de Tróia.

¹²⁶⁷ *Vide* igualmente *Tro.* 83s.

¹²⁶⁸ Séneca faz aqui uso de uma imagem homérica: *Il.* 3.229; *Od.* 11.556. Cf. *Ov. Met.* 13.281. Sobre a imagem da fortaleza (*arx, murus, munimentum, obsidio*) na prosa e no drama senequianos, *vide* Armisen-Marchetti (1989) 123.

¹²⁶⁹ Não esqueçamos também o de Aquiles, com a morte de Políxena.

¹²⁷⁰ Zapata Ferrer (1988) 374.

¹²⁷¹ Cf. *Tro.* 482-5: *quem locum fraudi legam?/ est tumulus ingens coniugis cari sacer,/ uerendus hosti, mole quem immensa parens/ opibusque magnis struxit...*

percorrido por um frio suor (*sudor frigidus*, 487), um sinal de presságio do trágico desfecho da criança: *omen tremesco misera feralis loci* (488).

Além do túmulo de Heitor, adquire especial valor simbólico a última torre de Tróia, cuja emotiva *descriptio* encontramos em 1068-77:

*Est una magna turris e Troia super,
assueta Priamo, cuius e fastigio
summisque pinnis arbiter belli sedens
regebat acies. turre in hac blando sinu
fouens nepotem, cum metu uersos graui
Danaos fugaret Hector et ferro et face,
paterna puero bella monstrabat senex.
haec nota quondam turris et muri decus,
nunc saeua cautes, undique adfusa ducum
plebisque turba cingitur...*¹²⁷²

Concordamos com a observação de Zapata Ferrer de que a *descriptio rei* da *magna turris* é, de facto, um *locus in quo* que o mensageiro faz questão de delinear aquando do início do relato dos dois *nefas*, as mortes de Astíanax e Políxena.

Assim, parte-se da exploração topográfica de particularidades como a elevada altura e o isolamento da *turris*¹²⁷³ para situar o local onde Astíanax haveria de ser assassinado, não só do ponto de vista geográfico, mas também do emocional. A torre serve de ponto de partida para a evocação de memórias felizes que claramente patenteiam a carga simbólica da paisagem bem como a sua relação afectiva com as personagens. A retórica dos espaços, porque contam histórias do passado e do futuro,

¹²⁷² ‘Resta uma única torre da grandiosa Tróia,/ que Príamo costumava frequentar, e no topo da qual,/ sentando-se nas suas mais elevadas ameias, como juiz de guerra,/ controlava as linhas de batalha. Nesta torre, com o neto sentado/ ternamente no seu colo, enquanto a ferro e fogo Heitor afugentava/ os Dánaos postos em debandada por um medo terrível,/ o ancião mostrava ao rapaz os combates do pai./ Esta torre outrora famosa e glória da muralha,/ hoje um cruel rochedo, é rodeada por uma multidão de chefes/ e de populares concentrada em todos os lados...’

¹²⁷³ Vide Zapata Ferrer (1988) 375: «Sólo una *descriptio rei* aislada [...] nos ofrece Séneca (*Troad.*, 1068-1071) y es tal por el objeto que aparece en la descripción: una torre, pero en realidad se trata de un *locus in quo*; es el empleo topográfico de un elemento hecho por la mano del hombre [...]. Lo único que al autor interesa destacar de la torre en sí es su elevada altura y su aislamiento [...]».

contribui tanto para o adensamento dos ambientes como para o aprofundamento da caracterização dos *ethe*¹²⁷⁴.

Do topo desta torre costumava Príamo observar as suas tropas, controlando as manobras bélicas; além disso, fazia questão de mostrar ao neto as duras pelejas que o pai Heitor travava contra os Aqueus.

É interessante como o excerto apresentado concilia duas facetas teoricamente antitéticas do rei: a imagem de estratégia militar e o papel ternurento de avô (*blandu sinu fouens nepotem*). Dois mundos aparentemente tão afastados que Séneca habilmente combina num quadro de cariz profundamente afectuoso, destacado por expressivas aliterações em *et ferro et face* e *paterna puero*.

Não é só a evocação do passado que reforça o contraste entre a beleza e a harmonia de outrora e a desgraça actual. A referência à degradação da torre, *ex-libris* da muralha¹²⁷⁵ e sua transformação em sinistro rochedo (*cautes*) também reflecte o declínio do povo troiano. A este propósito observa Fantham que «the conspicuous monument has reverted to wild nature – a mere rock – but “saeua” presents it as an instrument of destruction, looking forward to the catastrophe»¹²⁷⁶. Aquele que era um monumento símbolo de poder faz agora parte de uma natureza selvagem, despojada do fulgor e da glória do passado.

Todas estas referências servem para introduzir o relato da morte de Astíanax, que se inicia com a descrição do ambiente prévio ao sacrifício. Do ponto de vista físico, a sua localização permitiu a aglomeração de uma multidão para assistir (1075-8). Aliás, a turba, ávida de espectáculo, seleccionou os locais de melhor visibilidade: ora se instalaram no topo da colina, no cimo de um alto penhasco, ou ainda empoleirados nas árvores¹²⁷⁷. Há mesmo quem se sente sacrilegamente sobre o túmulo do pai da vítima, acto que o próprio mensageiro condena (1086).

Neste contexto destacamos a atenção que o poeta-filósofo dedica ao desenho das características naturais dos espaços. A título de exemplo, o vale onde se desenrola o sacrifício de Políxena apresenta a configuração de um anfiteatro, remetendo claramente para a componente espectacular da cena. (*Tro.* 1124s.: *uallis includens locum/ crescit*

¹²⁷⁴ Sobre a problemática das várias localizações da acção em *Troades uide* Ferreira (2009).

¹²⁷⁵ A verticalidade da torre simbolizava a superioridade, a distinção de um povo glorioso. É igualmente expressiva a antítese de advérbios *quondam/ nunc*.

¹²⁷⁶ Fantham (1982) 369.

¹²⁷⁷ Cf. *Tro.* 1078-83. Note-se em 1083 a ambiguidade da expressão *populo suspensio* que carrega dois sentidos: por um lado, o desconforto de um povo pendurado nas árvores; por outro, presos pela ansiedade. Larson (1994) 89 nota que esta natureza – composta por colinas, rochedos, penhascos – se enquadra na paisagem típica do “sublime”.

theatri more). A este propósito, nota Amoroso ainda que as *rheseis* dos mensageiros senecianos assumem grande poder dramático devido ao modo como as acções são narradas, à semelhança de uma crónica ou de um relato hodierno¹²⁷⁸. Neste particular, interessa-lhe a análise dos humores, das reacções da vítima e dos espectadores, que parecem comportar-se como se assistissem a um espectáculo de arena¹²⁷⁹.

3.7.2. A paisagem do *locus horrendus* – os exemplos de *Thyestes* e *Oedipus*

Outro dos exemplos paradigmáticos da paisagem do poder ocorre em *Thyestes*, e trata-se da larga *descriptio loci* da mansão dos Pelópidas, no início do relato do assassinio dos filhos de Tiestes (641-82). O desenho da morada de Atreu, que se trata de uma *descriptio comixta*¹²⁸⁰, assume uma função vital na construção dramática, e deixa entrever claramente a influência virgiliana da descrição do palácio-templo do rei Latino¹²⁸¹:

*In arce summa Pelopiae pars est domus
conuersa ad Austros, cuius extremum latus
aequale monti crescit atque urbem premit
et contumacem regibus populum suis
habet sub ictu;*¹²⁸²

À semelhança do palácio do rei do Lácio, esta *domus* é uma estrutura imponente que ocupa a parte mais elevada da cidade, remota no tempo e inacessível no espaço. O mensageiro define-a como *arx* ‘fortaleza’, o que sugere um domínio absoluto e controlador. A sua posição geográfica oferece uma radical separação entre a *domus*, sede do poder, e o povo que vive na *urbs*, permanentemente sob ameaça (*premit*). A

¹²⁷⁸ Amoroso (1984) 198.

¹²⁷⁹ Amoroso (1984) 198. Cf. também Owen (1970) 135: «Seneca’s attention is elsewhere than on the slaughtered innocents. In fact, he is interested in the nature of the participation in these deaths by the multitude.» Veja-se como a multidão vacila entre o desprezo e o comprazimento na observação da “cerimónia” (*Tro.* 1127-31). Afirma Vernant (1981) 8-9 que: «L’horreur est précisément à son comble, quand la victime n’est plus l’animal ordinaire mais un être humain.»

¹²⁸⁰ Constituída essencialmente por uma alternância de *descriptiones locorum* e *descriptiones rerum*: assim, temos *topographiae* (641-5; 648-57); *descriptiones rerum* (645-8); *series rerum* (657-64); *locus horridus* (668-82); entre outras. Vide Zapata Ferrer (1988) 377-8.

¹²⁸¹ A. 7.170-191.

¹²⁸² *Thy.* 641-5: ‘No alto da cidadela, uma grande parte da mansão de Pélope/ vira-se ao norte; a sua última ala/ cresce semelhante a um monte; domina a cidade,/ ameaçando de alto o povo que acaso contra o rei/ ouse rebelar-se’.

comparação hiperbólica em *aequale monti crescit* reforça a verticalidade associada aos conceitos de poder. Ao invés de inspirar protecção e segurança no povo, apresenta-se manifestamente como um horizonte de intimação¹²⁸³.

Sobretudo neste drama, institui-se uma relação privilegiada entre paisagem e poder, reflectindo frequentemente o espaço físico a dureza de um quadro sociopolítico. Nesse sentido, o subtexto desta topografia propõe claramente a crítica ao regime tirânico e à paisagem do poder¹²⁸⁴.

Contribui para essa fixação ideológica a recorrência do léxico alusivo à altitude (*summa, extremum, immane*) e ao distanciamento (*discedit, arcana, imo, secessu, alta, uetustum*). Ambos acentuam os sentimentos de segregação, angústia e exclusão que ameaçam os cidadãos de Micenas. Aqui o *locus horrendus* surge como fruto da composição humana, um produto do mundo civilizado que o representa – a casa de Atreu¹²⁸⁵.

Como sabemos, o *locus horrendus* corresponde à inversão dos motivos do *locus amoenus*. Como defende Tietze Larson, em Séneca, «the *locus amoenus* is mainly a foil for the unpleasantness of the *locus horridus*, which may be stated in terms of a negative *locus amoenus*»¹²⁸⁶. É a negação dos atributos típicos da paisagem idílica, cuja ancestralidade decorre de Homero, que revoluciona o modo como o Ocidente lê a correlação entre o universo, entidade inteiramente permeada pelas forças divinas, a natureza e o homem.

De facto, o poeta grego preferia os contornos mais suaves da natureza¹²⁸⁷. Encontramos as mais elaboradas descrições do *locus amoenus* nos jardins de Alcínoo (*Od.* 7.112-131), e na ilha de Calipso (*Od.* 5.63ss.), representações que inspiraram toda a poesia clássica, nomeadamente a bucólica, perdurando até aos dias de hoje. Árvores que oferecem frescas sombras; pássaros que chilreiam alegremente; águas puras e

¹²⁸³ Cf. Rosati (2002) 235.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, 238. Para o delineamento desta paisagem contribui inegavelmente o léxico político, e designadamente o campo semântico de *possum* que oferece uma visão negativa do exercício do poder, como cabalmente demonstra Oliveira (2002). Sobre a finalidade político-didáctica e a reflexão sobre o poder no drama senequiano, vide Pociña Perez (1977).

¹²⁸⁵ *Ibid.*, 233. Vide também p. 228: «Lo spazio físico, tutto lo spazio, sia quello culturale [...] sia quello naturale (quello costituito da elementi ‘neutri’ quali montagne, vallate, corsi d’acqua, etc.) è il risultato di un assetto di potere, derivante dalle prove di forza che vi hanno avuto luogo e si sono per così dire depositate nella memoria non solo culturale ma direi anche ‘geografica’. La geografia del mondo è quindi la sua storia, la storia degli scontri che vi si sono svolti e dell’assetto di potere che di conseguenza si è determinato. Per questo motivo un paesaggio è legato ai vari personaggi, alla loro natura, alla loro responsabilità morale: potremmo dire che un personaggio si identifica con lo spazio nel quale si trova a vivere [...]».

¹²⁸⁶ Tietze Larson (1994) 86. Cf. e.g. *Her. f.* 698ss.; *Oed.* 37ss.; *Thy.* 107ss., 155ss.

¹²⁸⁷ Cf. e.g. *Il.* 20.8; *Od.* 6.124, 291; 9.132, 17.205.

límpidas que correm nos rios e fontes; e o sopro de ventos amenos são alguns dos elementos convencionais desta natureza fértil, complacente e harmoniosa.

Em *Phaedra*, o *locus amoenus* simboliza a pureza de Hipólito (*Phaed.* 501ss.), numa associação já cunhada por Eurípides¹²⁸⁸, mas aproveitada e ampliada pelo Cordubense¹²⁸⁹.

Destacamos, por exemplo, o longo discurso de Hipólito em resposta aos apelos da Ama para que se entregasse aos prazeres amorosos (483ss.). As suas palavras traçam o retrato de um homem virtuoso, apreciador dos valores tradicionais e da frugalidade, entregue a uma paisagem de pura *amoenitas*.¹²⁹⁰ Séneca procede à síntese entre *locus amoenus*, doce *otium* e o *labor* virgiliano (503ss.)¹²⁹¹. Ao luxo da urbe, Hipólito opõe a tranquilidade do *locus amoenus*, símbolo de uma existência pura (494-502), ideia que vai ao encontro da imagem de um Tiestes recuperado, regressado do exílio. Aí, encontramos a natureza agreste, como refúgio do *affectus* e das perturbações da alma.

Em *Thyestes*, apesar da excitação inicial por rever a casa paterna, Tiestes não se sente confortável com o reencontro com Atreu nem com o povo de Micenas (410-12). Anseia retornar à reclusão. Sente, portanto, que a natureza selvagem e inóspita que o acolheu durante os últimos anos é agora o único lugar seguro, e que a ela deve regressar. Ou seja, a contemplação da terra-mãe traz-lhe felicidade, mas nesta fase do drama, ainda sobressai a consciência dos perigos inerentes à exposição ao ambiente de poder. É nesse sentido que aspira, portanto, voltar à inocência e simplicidade da vida na floresta, à comunhão com os animais¹²⁹².

A inconstância do seu estado de espírito é notória e estabelece uma clara oposição entre o passado recente e o momento actual (417-20):

*modo inter illa, quae putant cuncti aspera,
fortis fui laetusque; nunc contra in metus*

¹²⁸⁸ Eur. *Hipp.* 73ss. Vide Segal (1969) 24 e (1965) 121ss.

¹²⁸⁹ Cf. *Phaed.* 1ss, 764ss, 776ss, 922ss.

¹²⁹⁰ Vide Cristóbal López (1979).

¹²⁹¹ Vide Larson (1994) 86. A propósito da conjugação destes dois conceitos (*labor* e *otium*) na paisagem virgiliana da Idade de Ouro, cf. André (1966) 505-7.

¹²⁹² *Thy.* 412-14: *Repete silvestres fugas/ saltusque densos potius et mixtam feris/ similemque uitam...* ‘Regressa aos esconderijos silvestres,/ volta antes aos densos bosques, à vida em comum/ com as feras e à delas semelhante!’ A aliteração em /s/ (assinalada a negrito) sugere a necessidade de fuga, a ânsia do retorno. Este momento remete o espectador para o prólogo da peça em que também Tântalo ambicionava desesperadamente regressar ao seu *habitat*, os Infernos, lugar tido como insuportável, mas ao qual estava acostumado. À semelhança do avô, Tiestes prefere voltar a suportar a penosa vida na condição de exilado, a enfrentar todas as consequências do retorno, nomeadamente a sedução do poder, cujo luzente brilho e falso fulgor podem cegar o homem (cf. 414-417).

reuoluor; animus haeret ac retro cupit
*corpus referre, moueo nolentem gradum.*¹²⁹³

Fortis e *laetus* era como se sentia quando se encontrava em ambiente considerado inóspito, aproximando-se do ideal do *sapiens* estóico. Agora sente-se profundamente deslocado do seu “mundo”, e assaltam-no sobretudo sentimentos de medo e inquietação.

Do ponto de vista estilístico, destacamos o uso adverbial temporal de *modo* e *nunc*, o emprego de *fui* no pretérito perfeito do indicativo – a sublinhar a ideia de uma acção concluída e fechada no tempo – e as acções no presente do indicativo (*reuoluor, haeret, cupit, moueo*), a sugerir o movimento de alma antitético de Tiestes.

No passado, ainda que a natureza não fosse pacífica e benevolente, e diariamente testasse os seus limites, todo ele era quietude de espírito e contentamento, porque trilhava aquilo que entendia ser o caminho da sabedoria¹²⁹⁴. Na verdade, nessa altura, a racionalidade ainda permeava o seu pensamento, mas em breve acabaria por fraquejar e escolher a paisagem do poder.

O *locus horrendus* tem no drama senequiano uma notória prevalência sobre o *amoenus*¹²⁹⁵ e, portanto, o cenário primaveril cede o lugar à natureza de tipo lúgubre, tenebrosa e ameaçadora para o homem. Virgílio forneceu o modelo para o estabelecimento deste tipo de natureza sombria, com a descrição dos Infernos em A. 6.268ss¹²⁹⁶.

¹²⁹³ ‘Há pouco, num ambiente que todos julgam áspero,/ estava forte e alegre./ Agora, pelo contrário, sinto-me tremer/ de medo: o meu espírito hesita, apetece-me recuar,/ e apenas contra a própria vontade vou avançando.’

¹²⁹⁴ Tiestes refere-se ao exílio (426s.) como um tempo que designa por *aerumnas bene collocatas* ‘sofrimentos bem aproveitados’, uma experiência que teria mudado a sua vida. Em *Her. f.* destacamos a primeira ode coral (125-204), de forte influência epicurista, reunindo elementos de origem ovidiana, e igualmente de Horácio e Teócrito. O coro louva a ordem e o sossego da natureza, que espelha a tranquilidade daqueles que levam uma vida inocente e desprendida – como a do verdadeiro *sapiens* –, em oposição aos poderosos, habitantes da urbe, e assombrados por paixões, temores e atribulações. Vide igualmente em *Phaed.* a personagem de Hipólito, que insiste nas virtudes da vida simples e rústica, apesar da insistência da Ama para trocar sua vida celibatária no campo pela cidade e pelos prazeres amorosos (cf. *Phaed.* 406-588; e o prólogo). Sobre o tratamento do tema da Idade de Ouro na *Phaedra* cf. Cristóbal López (1979) e Bauzá (1981).

¹²⁹⁵ Rosati (2002) 228 observa: «Nella rappresentazione della natura in Séneca i *loca horrida* hanno notoriamente una netta prevalenza su quelli *amoena*, anzi si può dire che la natura sia tutta un *locus horridus*: un’entità tendenzialmente ostile verso chi la occupa, uno spazio inospitale e agresivo, seganto da una durezza intrínseca [...], fonte di angosce e di presagi sinistri e inquietanti.» Vide também Mugellesi (1973) 29-66.

¹²⁹⁶ Cf. e.g. semelhanças entre o submundo de A. 6.237ss. e em *Her. f.* 662ss. Tietze Larson (1994) 89 destaca ainda a influência dos *loci horridi* ovidianos. Sobre a evolução diacrónica dos elementos da paisagem ideal vide Curtius (1954) 263-386. Sobre a correlação entre a natureza, o mito e a poesia na literatura latina vide Fabre-Serris (1996) *maxime* o *locus amoenus* em 23-31.

Concordamos com Segal quando afirma que muitas das imagens de lugares e paisagens criadas por Séneca servem de correlato para os acontecimentos psicológicos do drama, numa demonstração da predilecção pela qualidade emotiva de cenas visuais, ou seja, da referida *phantasia*¹²⁹⁷.

A descrição do tenebroso palácio em *Thyestes* – e sobretudo a exploração das suas zonas mais recônditas – enquadra-se neste tipo de paisagem, como veremos. É interessante como o visualismo do *nuntius* permite ao espectador entrar pelo palácio adentro, conhecendo as inúmeras divisões em que se desdobra o edifício. A sua observação transita da área frequentada pelo povo (*uulgo nota*), que se destaca pela grandiosidade e luxuosa decoração (645-8), para se centrar em locais mais secretos, onde tem lugar a acção dramática:

*Arcana in imo regio secessu iacet,
alta uetustum ualle compescens nemus,
penetrale regni, nulla qua laetos solet
praeberere ramos arbor aut ferro coli,
sed taxus et cupressus et nigra ilice
obscura nutat silua, quam supra eminens
despectat alte quercus et uincit nemus.*¹²⁹⁸

É, portanto, nas profundezas, na parte mais retirada da *domus* – em comunicação directa com os Infernos – que se encontra o *uetustum nemus*, cuja descrição ocupa, na sua maioria, a primeira parte do relato do mensageiro.

O delineamento do espaço onde decorrerá o crime materializa o (anti) conceito de *locus horrendus*¹²⁹⁹, pois a topografia do jardim interior obedece aos preceitos da convencionalidade deste tipo de paisagem, conforme defende Tietze Larson¹³⁰⁰.

O sombrio bosque (*obscura silua*), afastado da civilização¹³⁰¹, e mergulhado em intensa escuridão (*alta ualle compescens*), é formado por velhas árvores que não

¹²⁹⁷ Segal (1983) 180s.: «With his feeling for the emotive quality of visual scenes, Seneca often creates an objective correlative for these psychological events through images of place or landscape.»

¹²⁹⁸ *Thy.* 650-6: ‘Na parte mais profunda e retirada da casa há um lugar secreto/ que abriga em profundo vale um antigo bosque,/ santuário real, onde árvore alguma jamais/ mostra ramos floridos ou se submete ao podador;/ de teixos, ciprestes e negras azinheiras/ agita-se sombrio bosque, no qual sobressai/ altaneiro um carvalho que as outras copas domina.’

¹²⁹⁹ Rosati (2002) 228; Larson (1994) 86-9.

¹³⁰⁰ Cf. Tietze Larson (1994) 88.

¹³⁰¹ Vide também *Oed.* 530, *Thy.* 650; *Her. O.* 485s. Note-se que o isolamento caracteriza também a paisagem amena, como podemos observar em *Phaed.* 485, no entanto no *locus amoenus* esse traço

florescem¹³⁰². Aliás, a variedade restringe-se às de aspecto lúgubre e de mau-agoiro que o mensageiro faz questão de enumerar, como o teixo (*taxus*) de folhas venenosas e mortais; o cipreste (*cupressus*), árvore associada aos ritos de morte e de luto¹³⁰³; e uma negra azinheira (*nigra illice*) que, como observa Tarrant, «was not intrinsically unlucky but its dense shade could easily evoke feelings of mistery and dread.»¹³⁰⁴

Esta enumeração gradativa e sindética fica concluída com a referência a um carvalho (*eminens quercus*), que se destaca pela imponência e sobranceira, numa manifestação de claro domínio (*uincit nemus*) sobre as restantes árvores – facilmente identificável com a postura de Atreu. A natureza partilha com a família dos Pelópidas a fome de poder, o *furor regni*¹³⁰⁵, e também a selecção adverbial, verbal e adjectival denota essa ideia de soberania (*supra, eminens, despectat, alte, uincit*). À semelhança da presença ameaçadora do palácio, também o carvalho, ao invés de proteger os seus súbditos, os ostraciza¹³⁰⁶. Além disso, o mensageiro realça a função oracular do lugar, que oferece antecipadamente o contexto religioso para o sacrifício (657-58)¹³⁰⁷.

Outro elemento convencional do *locus horrendus* diz respeito à existência de águas estagnadas e impuras¹³⁰⁸, provenientes de um rio ou fonte:

*Fons stat sub umbra tristis et nigra piger
haeret palude: talis est dirae Stygis
deformis unda quae facit caelo fidem.*¹³⁰⁹

prende-se mais com a tranquilidade do ambiente do que com a aura de mistério e de alheamento do contacto humano que o *locus horrendus* enfatiza (Tietze Larson (1994) 88).

¹³⁰² A antiguidade das árvores integra a descrição dos soturnos bosques: *Oed.* 534s; *Thy.* 651; *Her. O.* 1636. No submundo, Séneca enfatiza a sua perpetuidade: *Her. f.* 702. Cf. e.g. Virgílio, *A.* 2.626, 6.282; Lucano, 3.399; Estácio, *Theb.* 4.419s., 6.93.

¹³⁰³ Vide *Oed.* 532.

¹³⁰⁴ Tarrant (1976) 185. A variedade de árvores que aqui encontramos, ocorre também em *Oed.* 532ss.

Cf. Homero, *Od.* 7.114ss., Ovídio, *Met.* 10.90ss., Estácio, *Theb.* 6.98ss. Reforça Tietze Larson (1994) 88 que o catálogo de árvores, conforme atestam os exemplos anteriores, não se restringe apenas ao lúgubre quadro do *locus horrendus*; aliás, a variedade pode também ser fonte de prazer.

¹³⁰⁵ Note-se a referência do *nuntius* aos despojos comemorativos das vitórias que por todo o lado pendiam (*inhaerent*), da *domus* (659-64). Por meio de uma longa enumeração, o mensageiro critica a forma de agir do *genus* dos Pelópidas, que vencem sempre pelo crime (*Et omne gentis facinus*, 662).

¹³⁰⁶ Vide Hom. *Oed.* 542ss.; *Her. O.* 1623ss. Cf. Verg. *A.* 6.283; Ov. *Met.* 8.743s.

¹³⁰⁷ Tietze Larson (1994) 87 destaca o elemento de *religio* da natureza senequiana, de horror ou reverência: *Her. f.* 662-706, 709-720; *Oed.* 530-47; *Thy.* 650-82; *Her. O.* 1618-36. Na verdade, existiam, tanto na Grécia como em Itália, muitos bosques sagrados, não podados e sem cultivo, dedicados a diversas divindades (p. 88).

¹³⁰⁸ Neste tipo de paisagem, as águas, provenientes de rios ou nascentes são, por norma, lentas e impuras: *Herc. Fur.* 679ss., 763, *Oed.* 545-547; *Thy.* 665s. Cf. Verg. *Aen.* 6.295-297; Ov. *Met.* 11.602-604; Lucano, 3.411s.

¹³⁰⁹ *Thy.* 665-7: ‘Uma triste fonte encontra-se na sombra e, preguiçosa, estagna/ formando negro pântano: assemelha-se à água disforme/ da tremenda Estige pela qual os deuses juram.’

A selecção verbal (*stat* e *haeret*) bem como a aliteração em /s/ – que, do ponto de vista fonético, parece comunicar o efeito de estaticidade – contribuem para o desenho da fonte, triste e inerte. A adjectivação também colabora; note-se, por exemplo, o humanizante *piger*, ou a notação cromática em *nigra*.

Recorrendo novamente à analogia com os Infernos, as águas do pântano são equiparadas às águas disformes e lodosas da Estige, numa óbvia ligação entre o bosque e o submundo¹³¹⁰.

O local é povoado por figuras tenebrosas, como Numes e Manes, consequência de uma autêntica anábase do reino infernal ao mundo dos humanos, a fazer lembrar o prólogo da peça. A presença destes seres e a errância de uma multidão de espectros, saída dos túmulos, e de monstros enormes já era habitual (668-73)¹³¹¹.

Nota-se uma particular predilecção por referências sonoras no decurso da descrição. São exemplo disso, os gemidos (*gemere*), a ululação (*ululant*) das entidades infernais, e o ressoamento (*sonat*) do bosque com os grilhões dos condenados¹³¹². Além disso, o jardim animiza-se e como uma fera emite rugidos (*remugit*) sob a forma de um triplo ladrar, evocando entidades como Cérbero ou a tricéfala Hécate (675s.)¹³¹³.

Outra das particularidades do bosque é o facto de arder continuamente: sente-se o crepitar do fogo que, porém, é invisível e misteriosamente não consome as folhagens das árvores (673-5). Todas as notações participam na composição de uma atmosfera sinestésica de horror, em que o fogo – como tivemos já oportunidade de analisar em capítulo anterior – assume papel de destaque.

Do ponto de vista metafórico e simbólico, o fogo é o *furor*. Aqui, em particular, encontramos o seu aproveitamento metonímico: o fogo *está por* Atreu, ele que congeminou e pôs em acção o seu plano de vingança, de modo dissimulado, quase invisível como este fogo tão peculiar.

A descrição do *locus horrendus* termina com uma nota que confirma a inversão da convencionalidade do *locus amoenus*. Contrariamente à luminosidade própria da

¹³¹⁰ Além da descrição em *Thy.*, uide em *Oed.* 530ss. o retrato de um outro bosque aterrorizador onde os deuses são invocados. Em *Her. f.* 662ss., temos a descrição do submundo visitado por Hércules que referimos anteriormente; em *Her. O.* 1618ss., apresenta-nos um quadro de uma floresta derrubada. É inegável a similitude dos elementos constituintes das quatro descrições, sobretudo das três que se relacionam com os mortos e os infernos (*Her. f.*, *Oed.* e *Thy.*). Cf. Tietze Larson (1994) 88.

¹³¹¹ Neste contexto até as figuras monstruosas são maiores do que é habitual: *maiora notis monstra* (673). Note-se que a família dos Pelópidas se caracteriza pela insaciável avidez de superação, nomeadamente da criminalidade.

¹³¹² Vide A. 6. 557s. Sobre a catábase de Eneias e o *locus horrendus* uide Teixeira (2012) 21-24.

¹³¹³ Tarrant (1976) 188 defende mais a segunda hipótese. Vide referência a Hécate e ao seu latido aquando da anábase de Laio em *Oed.* 569-71. Veja-se também a importância de Hécate em *Medea*.

paisagem idílica, o bosque vive numa profunda escuridão¹³¹⁴. Na verdade, o facto de o jardim “ter a sua própria noite”¹³¹⁵, reflecte, de modo exemplar, a transgressão da ordem estabelecida que enforma a dinâmica do cosmos trágico senequiano¹³¹⁶.

Em particular, em *Thyestes*, o *tópos* do *mundus inuersus* apresenta-se como a metáfora dramática predominante, que ganha corpo precisamente no prólogo, com a migração de entidades infernais para o espaço humano, e culmina com a perturbação da ordem cósmica¹³¹⁷.

Este microcosmos espelha a organização sociopolítica do macrosocosmos em que se integra: a dinâmica tirânica do regime de Atreu. Note-se que na segunda intervenção do coro encontramos uma reflexão sobre o perfil do soberano ideal (336-403), alheio à ânsia pelo poder, o *furor regni* que alimenta a guerra entre estes irmãos, e definidor da personalidade do tirano.

Convencidos de que estão da reconciliação fraterna (336-8)¹³¹⁸, os cidadãos de Micenas desenvolvem o tema do bom rei, figura equiparada ao *sapiens* estóico. Diante do carácter pérfido e maquiavélico de Atreu, urge fazer a apologia de um modelo governativo recto e justo. A verdadeira realeza baseia-se em propriedades morais, princípios sobre os quais assenta a ética estóica. Deve, portanto, o monarca recusar bens materiais, resistir ao medo, à ambição e ser indiferente à sedutora glória (345-57). O bom governante suporta as fatalidades da Fortuna e aceita ainda, livremente e sem temor, o destino e a morte (367ss.), na consumação da *meditatio mortis* estóica. Na verdade, o verdadeiro domínio de um rei é a *bona mens* (380), o sublime império de que desfruta igualmente o *sapiens*. Avesso à violência e à guerra (381-7), nada deseja e nada teme: *rex est qui metuit nihil, rex est qui cupiet nihil* (388s.).

Assim, e neste contexto, a obscuridade e melancolia do bosque bem como o ambiente opressivo preparam a cena subsequente e estabelecem o tom para o segundo

¹³¹⁴ *Thy.* 678s.: *nox propria luco est, et superstitio inferum/ in luce media regnat*. ‘O bosque tem a sua própria noite, e o terror dos infernos/ reina mesmo em pleno dia’. Estes versos traduzem a consagrada identificação da vida com o dia/ a luz e da noite com a morte. Cf. Owen (1968) 294.

¹³¹⁵ Ainda sobre a obscuridade em que o *locus horrendus* está imerso, *uide* igualmente *Her. f.* 689, 704s., 709; *Oed.* 530, 542s., 545, 549; *Her. O.* 1624. Cf. Homero, *Od.* 11.15ss.; Verg. *A.* 6.208, 238, 268-72, 283; 8.242, 255, 599; *Catul.* 63.3, 32; *Ov. Met.* 14.122; *Luc.* 3.400; *Stat. Theb.* 4.420s., 424s., 427.

¹³¹⁶ As leis da natureza não são cumpridas, uma vez que neste bosque não se opera a cíclica sucessão dia/noite, naquela que parece ser uma antecipação da reacção do cosmos aos crimes de Atreu (776-8; 789-792).

¹³¹⁷ *Vide* Mader (2000) 154.

¹³¹⁸ Segurado e Campos (1996) 29 defende que se o coro tivesse presenciado o diálogo entre Atreu e o ministro saberia da natureza fictícia das tréguas. Posto isto, o colectivo provavelmente estaria fora de cena, tendo sido informado da reconciliação, sem suspeitar dos intentos malévolos do tirano.

momento da narração, o assassinio das crianças: «The *locus horridus* of gloomy forest or strangling trees expresses the nightmare world of fear, anxiety, despair.»¹³¹⁹

No drama edipiano, encontramos outro espaço que se aproxima do desenho do bosque de Atreu. Integra o relato de Creonte a Édipo da anábase de Laio¹³²⁰ e diz respeito ao *lucus* onde o velho Tirésias, por meio do ritual necromântico¹³²¹, convoca do Hades uma turba infernal¹³²².

O local situa-se longe da cidade de Tebas, irrigado pela fonte de Dirce¹³²³, e a flora é idêntica à do bosque de *Thyestes*.

De entre espécies como loureiros, tílias, álamos e carvalhos seculares, de ramos apodrecidos e curvos pelo mofo e velhice, destacam-se novamente árvores de mau-goio e associadas à morte como azinheiras e ciprestes, que não deixam passar a luz solar nem a brisa do vento (530-41). No centro, ergue-se uma *ingens arbor* cuja sombra impenetrável pesa sobre as mais pequenas, e sozinha defende o bosque: *una defendit nemus* (544). O local caracteriza-se ainda pelas suas águas geladas – conservadas por um *frigore aeterno* – e pantanosas¹³²⁴, e dado que o sol não penetrava naquele local, o

¹³¹⁹ Segal (1983)180.

¹³²⁰ Será Laio a recomendar que o seu filho seja expulso de Tebas e remetido para o exílio para que a natureza possa ser apaziguada e regressar à normalidade. Cf. *Oed.* 647-53: *Proinde pulsum finibus regem ocus/ agite exulem quocumque; funesto gradu/ solum relinquat: uere florifero uirens/ reparabit herbas; spiritus puros dabit/ uitalis aura, ueniet et siluis decor;/ Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor;/ comitatus illo dignus, excedent simul.* ‘Portanto, sem mais demoras o rei expulso das nossas fronteiras/ enviai exilado, para qualquer parte; o solo que com o seu funesto passo/ ele deixe para trás, com a florífera primavera verdecendo,/ há-de recuperar as suas ervas; de uma exalação pura há-de prover-se/ o ar vital, há-de também retornar às florestas o seu ornamento;/ a Destruição e a Peste, a Morte, a Fadiga, o Contágio, a Dor,/ comitiva digna dele, hão-de retirar-se ao mesmo tempo;/ e ele próprio com passos rápidos da nossa terra há-de desejar/ fugir, mas pesadas delongas aos seus pés/ hei-de opor e retê-lo; há-de arrastar-se incerto de direcção,/ averiguando o caminho com um triste báculo senil...’ *Vide* igualmente *Thy.* 249-52.

¹³²¹ A *necromancia*, que designa, como o próprio nome indica, a arte de comunicar, por meio da evocação dos mortos, com o mundo espiritual, a fim de obter informações do passado, do futuro e do *post mortem*. Veja-se também em *Thyestes*, 755-ss. Sobre a necromancia no *Oedipus* senequiano *uide* Gonçalves (2002).

¹³²² *Oed.* 530-48. Aliás, como temos vindo a verificar, é frequente a comunicação com o mundo espiritual por meio da evocação de mortos ou dos seus espíritos, mas sobretudo a sua intrusão no mundo dos humanos.

¹³²³ Note-se aqui a referência expressiva à violência de uma outra morte, a de Dirce, esposa de Lico, rei de Tebas. Reza a lenda que a ninfa e sacerdotisa de Dioniso perseguiu Antíope, a sobrinha do marido, com grande crueldade física e psicológica. Esta, porém, conseguiu fugir para o monte Citéron, onde encontrou abrigo junto dos seus filhos, Zeto e Anfíon, que haviam sido abandonados e criados por pastores. Os gémeos reconheceram a mãe e deslocaram-se a Tebas para vingar a progenitora. Assim, destronaram Lico, matando-o, e amarraram Dirce aos cornos de um touro selvagem que a arrastou até à morte. Deixaram-na insepulta num local onde brotou a nascente posteriormente chamada «Fonte de Dirce». Cf. Higino, *Fab.* 7.

¹³²⁴ Cf. *Thy.* 665-7.

sítio é ideal para sacrifícios a deuses infernais, que deviam ocorrer ao cair da tarde: *praestit noctem locus* (549).

Na verdade, desde o prólogo¹³²⁵ que o *Oedipus* apresenta, pela voz do filho de Laio, uma paisagem tenebrosa, consequência da *avida pestis* (*Oed.* 4), que deflagrou na sequência do assassinato de Laio. O cenário de devastação e morte¹³²⁶ abre, portanto, o drama, contribuindo de forma indelével para o seu delineamento a expressividade da linguagem, sobretudo a da adjectivação que traduz a animização da natureza – *maestum iubar; nube squalida; stragem; triste lumen* (cf. 1-5). Nem o nascer do dia traz a proscricção da peste, apenas vem expor a tristeza que constrange a *natura* e a impotência de um povo perante a desgraça¹³²⁷.

Este quadro integra-se na tipologia do *horrendus*, porque nele encontramos a antinomia dos elementos idealistas da cena bucólica. A *funesta pestis*¹³²⁸ reflecte a corrupção das leis naturais e humanas, de que Édipo é responsável, ao matar o pai e amar a mãe. Na exploração senequiana do mito, a peste é entendida como consequência inevitável da *sympatheia* universal: «la creciente angustia se profundiza con la visión del coro, que percibe la contracara de la *sympatheia*, al súbita y alarmante destrucción de la organización cósmica por irrupción del caos que descompone la naturaleza.»¹³²⁹

Note-se, porém, que em Séneca, como observa Luque Moreno, a curva da trajetória edipiana é distinta da sofocliana. Esta última é ascendente, ou pelo menos, contínua. Inicia-se em todo o seu esplendor real, mas mesmo depois de perscrutar o seu *fatum* e descobrir a terrível verdade sobre si, suporta-a com toda a dignidade, apesar da gravidade¹³³⁰.

No drama senequiano, Édipo tem conhecimento do oráculo desde o início e procura prudentemente o assassino de Laio a fim de eliminar a peste¹³³¹. Ao interpretar como “irracionais” as conclusões decorrentes dos vários meios de revelação – como a

¹³²⁵ Cf. *Oed.* 1-109, *maxime* 1-5.

¹³²⁶ O ambiente é triste e macabro: morrem jovens e velhos; perante tanta morte, as lágrimas secaram, falta espaço para erguer as tumbas, e já não há lenha suficiente para as piras (cf. *Oed.* 52-70).

¹³²⁷ *Mutatis mutandis*, este momento ecoa os lamentos de Hécuba que inauguram as *Troades*. Mergulhada em profundo *dolor*, a rainha descreve a paisagem da queda de Tróia, cidade vencida e saqueada, símbolo de morte e ruína (*Tro.* 15-21).

¹³²⁸ Cf. *Oed.* 55.

¹³²⁹ Cf. Galán (2007) 45. Cf. também Boyle (1997) 93-4: «The chorus' visualisation of the plague-infested land of Thebas rings the negative changes on Stoic doctrine of “*sympatheia*” or universal interaction to present a world where nature has been inverted, the barriers between life and death have dissolved, and the living and dead conjoin (vv. 149-79).» Sobre a peste no *Oedipus* senequiano *vide* Gonçalves (2001⁴).

¹³³⁰ Luque Moreno (1980) II, 88.

¹³³¹ Cf. *Oed.* 217-20.

adivinhação¹³³² e a anábise do espectro de Laio¹³³³ –, Édipo despreza as evidências. O medo¹³³⁴ do destino leva-o a convencer-se de que tudo não passa de uma conspiração contra si¹³³⁵.

Assim, o medo, paixão condenável pelo ideário estóico¹³³⁶, tolda-lhe o discernimento, e a cegueira psicológica conduzi-lo-ia à obcecação física. Ou seja, contrariamente ao tratamento sofocliano do mito, o foco não reside tanto no desvelamento da verdade, mas na aceitação da culpa. Deste modo, a irracionalidade edipiana não reside tanto no modo de actuação que leva à catástrofe, mas na resposta reactiva às circunstâncias e em particular ao infortúnio¹³³⁷. Édipo ao recusar o *fatum*¹³³⁸ é vítima das suas acções, e acaba por contaminar com o seu erro a ambiência envolvente¹³³⁹.

¹³³² Como todos os seres e fenómenos estão ligados entre si, unidos por relações que compreendem os momentos presente, passado e futuro – gerados por uma sucessão de causas necessárias –, não há partes desconexas, daí que a *sympatheia* e o fatalismo da *Stoa* sejam tão favoráveis à exploração da arte da adivinhação. Cf. Galán (2007) 45. A análise do presente e do passado e, sobretudo, mas sobretudo a predição do futuro realizava-se por meio de diferentes processos: entre eles, destacamos o *extispicium* e a *pyromantia*, ritos que encontramos, por exemplo, nos dois episódios de adivinhação do *Oedipus*. Relativamente ao ritual de observação do fogo, Bouché-Leclercq *apud* Galán (2007) 49-50 distingue entre *piromancia*, que se baseia na interpretação do aspecto da chama, e *empiromancia*, que diz respeito à leitura dos sinais que relacionam com o fogo: a cor; as alterações de forma; a direcção do fumo e a reacção da carne. Duarte (2012) 28 observa: «Nos sacrifícios rituais tudo era considerado ominoso. Neste sacrifício em particular, muitas coisas não correm como previsto, o que aponta para uma corrupção do ritual: os animais oferecem resistência: o «suicídio» da novilha; o duplo golpe que o boi recebe e a sua agitação antes de morrer; o fluxo de sangue. Ainda assim, apesar de corrupto, os indícios que ressaltam do ritual são claros, pelo menos para o público, e prefiguram eventos posteriores da peça.» Sobre o tratamento do haruspício no drama *uide* Gonçalves (2001^b).

¹³³³ Sobre a anábise de Laio, *uide* a análise formal e literária de Gonçalves (2002).

¹³³⁴ *Affectus* que, segundo Fritz (1962) 27 constitui a emoção predominante do *Oedipus* senequiano. Aliás, terá sido o medo – que funciona como móbil da acção – a levar o filho de Jocasta a fugir de Corinto e dos seus pais adoptivos, na sequência da consulta do oráculo, e a instalar-se em Tebas, local onde a profecia se viria a cumprir.

¹³³⁵ Uma vez que o *fatum* individual de cada um se encontra inscrito na cadeia cósmica, ele pode ser conhecido, e da conformação ao princípio de simpatia universal sai fortalecida a crença estóica nos actos divinatórios, que representam em Séneca um poderoso veículo do macabro, conforme nota Rosenmeyer (1989) 79: «Scenes of divination, such as the inspection of entrails for the purpose of reading the will of the gods or the prospects of the future are turned in Seneca's hands into powerful vehicles of macabre.»

¹³³⁶ A linguagem que domina a peça é, como facilmente podemos verificar, a da insegurança, dúvida, indecisão, *affectus* relacionados com o medo. Vide e.g. 207-216: *labat, mixta in ambiguo, incertus animus, responsa dubia, dubiam salutem, ambage, flexa arcana, dubium, ambigua*.

¹³³⁷ Segundo Pratt (1963) 224, a instabilidade edipiana é uma forma de irracionalidade que provoca apreensão e receios, e conduz à automutilação. Além disso, encontramos ao longo deste drama outros elementos, exteriores que colaboram, e corroboram, na instauração de um ambiente global de medo, como é o caso da Esfinge, o oráculo de Apolo, o sacrifício para desvendar, ou a necromancia.

¹³³⁸ Cf. *Oed.* 125: *Stirpis inuictae genus interimus, labimur saeuo rapiente fato*. ‘Raça de uma estirpe invencível, perecemos, somos derrubados por um cruel e arreatador destino.’; 980-2: *Fatis agimur: cedit fatis; non sollicitae possunt curae/ mutare rati stamina fusi*. ‘Somos conduzidos pelo destino, cedei ao destino;/ os nossos inquietos cuidados não podem/ mudar a trama do fuso invariável.’ Vide igualmente *Thy.* 348 (*rex est qui posuit metus*); *Ep.* 107.11; *Const.* 9.2 (*haec effugit sapiens, qui nescit nec in spem nec in metum uiuere*).

¹³³⁹ Observa Segurado e Campos (1983-84^b) 226: «Qual a natureza do medo de Édipo: real ou neurótica? Édipo tem consciência do seu medo, sabe o que receia: o cumprimento do oráculo. Por outro lado,

O medo está patente desde o início, e a catástrofe da peste, que o filho de Jocasta descreve de modo pormenorizado (37-51), é a primeira confirmação de um *mundus inuersus*, que ocorre como castigo do seu comportamento.

A natureza está claramente doente: o vento não sopra; a água não corre nos rios; a cor, perderam-na as plantas que secaram completamente; a esterilidade domina as searas¹³⁴⁰. Além disso, também a imagética celeste espelha alterações que reflectem a reacção da natureza à instabilidade edipiana:

*Nullum serenis noctibus sidus micat,
sed grauis et ater incubat terris uapor:
obtexit arces caelitum ac summas domos
inferna facies.*¹³⁴¹

Destes versos destacamos sobretudo a expressividade da adjectivação – *serenis*, *grauis et ater*, *caelitum*, *summas*, *inferna* – que privilegia o sentido da visão, bem como a sonoridade sinestésica em *serenis noctibus sidus* ou *inferna facies*. Esta última expressão, aliás, confirma o cariz de uma natureza que assume as particularidades de um ambiente de submundo, a representação do *locus horrendus*¹³⁴².

A este propósito observa Segurado e Campos que o desequilíbrio de Édipo se projecta na natureza e todos os sinais indiciam a vitória do impulso de morte que teima em assaltar a sua mente¹³⁴³.

Os Infernos instalam-se nos céus e na «miseranda Tebas»¹³⁴⁴, como atestam as referências do colectivo de tebanos, que descreve a anábase de personagens infernais na sua primeira intervenção (160-179). O coro menciona as Fúrias vingadoras que

contudo, não acredita na possibilidade de evitá-lo, o que já dá uma tonalidade neurótica à sua angústia (disso já fora sintoma a própria fuga de Corinto).» O autor conclui em 232 que já o prólogo da peça retrata o processo interior de *furor* do filho de Jocasta, de que fala Giancotti, mas igualmente «um verdadeiro caso psicanalítico.» Sobre as relações estabelecidas entre *fatum*, *natura* e culpa no *Oedipus senequiano*, uide Davis (1991).

¹³⁴⁰ Um dos aspectos enfatizados do *locus horrendus*, e sobretudo nos Infernos, é a sua esterilidade ou vacuidade: *H. f.* 673, 701s. Cf. *Oed.* 131-59: a ode faz, portanto, eco das lamentações do protagonista, e desenvolve a temática da peste, traçando, com maior pormenor, o quadro de doença que assola a cidade, afectando a fauna, a flora e os homens. Por um lado, rebanhos, cavalos, o gado, todos estão doentes, fracos, e nem os lobos, leões, ou ursos, feras habituadas a caçar, têm forças para ameaçar e perseguir as suas presas.

¹³⁴¹ *Oed.* 46-9: ‘Nenhum astro brilha nas noites serenas,/ mas sobre a terra cai um pesado e negro vapor:/ cobriu as moradas dos deuses e os elevados palácios/ um aspecto infernal.’

¹³⁴² O ar denso e carregado é uma das características do *locus horrendus*: *Her. f.* 704s., 710; *Oed.* 47.

¹³⁴³ Segurado e Campos (1983-4^b) 228-9.

¹³⁴⁴ Cf. *Oed.* 112.

irrompem do Érebo profundo¹³⁴⁵; o barqueiro Caronte, cansado de transportar as vítimas da epidemia; o guarda do Hades, Cérbero, que vagueia pela cidade de Tebas; bem como a presença de espectros enormes¹³⁴⁶ que deambulam pelos bosques.

A paisagem infernal ocorre novamente como metáfora do *affectus*, neste caso do caos e descontrolo interior do protagonista bem como das forças que se lhe opõem, como é o caso da peste¹³⁴⁷. De acordo com Segal, «the powerful symbol of the underworld, corresponding to the darker hell of the soul, finds a place in nearly every Senecan tragedy»¹³⁴⁸.

Poderemos afirmar, quase sem reservas, que toda a paisagem é, em *Oedipus*, é um *locus horrendus*. É-o também da corporalidade humana, concretizada na peste, uma «nova espécie de morte» que toma conta de todo o corpo (180), e cuja sintomatologia o coro descreve no párodo. Destaca-se o pormenor da notação fisiológica que denota o gosto visualista do dramaturgo.

O quadro de doença física que acomete o corpo por inteiro – lassidão dos membros; simultaneamente palidez e rubor do rosto; inflamação e manchas na pele; hemorragias¹³⁴⁹; febre; e visão e audição comprometidas¹³⁵⁰ – oferece ao espectador o espelho da representação da alma doente do não *proficiens*, do não *sapiens*. Subjaz naturalmente a este cenário a idealização estóica das paixões como doenças da alma. Neste sentido, podemos extrapolar que o espírito de todo aquele que é tomado pelo *affectus* é um *locus horrendus*, ocupado pelas trevas da irracionalidade, como sucede com Édipo.

¹³⁴⁵ Érebo designa, primitivamente, a zona mais sombria e inacessível dos Infernos. Consequentemente foi personificado e tornou-se filho de Caos e irmão da Noite.

¹³⁴⁶ Cf. *Oed.* 174s.: *uaga per lucos * * */ simulacra uirum maiora uiris. Vide Thy.* 673.

¹³⁴⁷ Cf. em *Oed.* 569-618. igualmente o cortejo de figuras infernais e de inúmeras personagens directamente ligadas à cidade de Tebas, que o sacerdote invoca durante a necromancia que antecede a anábase de Laio. *Vide* a hipérbole anafórica em *Oed.* 600-607, a destacar o número elevado de figuras que sobem à terra. Concordamos com Duarte (2012) 82: «Uma vez que a irracionalidade patente na peça é, como vimos, matéria de condição e não tanto de acção, as imagens utilizadas para transmitir uma força activa, de descontrolo, encontram-se, no geral, associadas a forças opositoras a Édipo, como a peste, a Esfinge, a Fortuna. Somente com a catástrofe, um *furor* descontrolado se apodera, quer de Édipo, quer de Jocasta (957-962 e 1004-1009).»

¹³⁴⁸ Segal (1983) 179.

¹³⁴⁹ Note-se aqui o pormenor repugnante da fisicalidade em referências como a do sangue negro expelido pelo nariz (189-190) ou, anteriormente, do pus repelente que sai da ferida do touro sacrificado (Édipo) em 140s. Ambas as menções sublinham a podridão interior e moral do protagonista.

¹³⁵⁰ *Oed.* 180-201.

A reiterada ênfase na fisicalidade visa igualmente destacar o valor da consciência da perecibilidade do corpo e da finitude humana¹³⁵¹, que, em última instância, se consubstancia no ideal da *meditatio mortis*.

Nada escapa ao poder destrutivo da epidemia, e na esteira do princípio da *sympatheia* estoíca, todo o universo se ressentia da irracionalidade edípica. Esta noção, encontramos-a expressa de modo evidente na fala do coro: *Omnia nostrum sensere malum* (159). A natureza recupera a normalidade com a partida de Édipo para o exílio no final da peça, já depois do suicídio de Jocasta, em palco¹³⁵².

3.7.3. A metáfora poética do inferno na terra: monstros, espectros e homens

Sêneca partilha com os três grandes dramaturgos do século V uma característica: encontram no maravilhoso uma fonte de emoção e um meio de suscitar o terror, designadamente pela evocação de espectros e figuras infernais¹³⁵³, ainda que na obra do autor latino a ocorrência seja maior. O objectivo do seu emprego é, porém, distinto, visto que no drama senequiano não se trata de um sentimento puramente religioso: as suas manifestações dos Inferi visam, acima de tudo, materializar, a psicologia humana e os seus caracteres.

Não raras vezes no *corpus philosophicus*, Sêneca renuncia às *fabulae* sobre o tenebroso Hades, local onde, segundo a tradição, as almas cumpriam penas além-túmulo pelos seus crimes. À luz da moral estoíca, estes castigos não faziam sentido, dado que é

¹³⁵¹ Observa Nussbaum (2004) 336 que «Human beings are deeply troubled about being human – about being highly intelligent and resourceful, on the one hand, but weak and vulnerable, helpless against death, on the other. We are ashamed of this awkward condition and, in manifold ways, we try to hide from it. In the process we develop and teach both shame at human frailty and disgust at the signs of our animality and mortality. Both disgust and primitive shame are probably in some measure inevitable parts of human development. Disgust serves, in addition, a useful role in steering us away from danger, and shame of the primitive kind is closely linked, at least, to more productive and potentially creative types of shame that spur people on to high achievements».

¹³⁵² Cf. *Oed.* 1052-1061: *Quicumque fessi corpore et morbo graues/ semanima trahitis pectora, en fugio, exeo:/ releuate colla. mitior caeli status/ posterga sequitur: quisquis exilem iacens/ animam retentat, uiuidos haustus leuis/ concipiat. Ite, ferte depositis opem:/ mortifera mecum uitia terrarum extraho./ Violenta Fata et horridus Morbi tremor,/ Maciesque et atra Pestis et rabidus Solor,/ mecum ite, mecum. Ducibus his uti libet.* Édipo: ‘Todos vós, com o corpo cansado e quebrantados pela doença,/ que vos arrastais com o peito moribundo, prestai atenção, fujo, vou-me embora:/ levantai a cabeça. Um céu mais agradável/ segue atrás de mim: todo aquele que prostrado,/ preserva ainda o debilitado sopro, aliviado, ar cheio de vida/ inspire. Ide, levai ajuda aos desesperados:/ os mortíferos vícios da terra comigo arrasto./ Violento destino e hórrido tremor da Doença/ e Debilidade e negra peste e raivosa Dor,/ comigo vinde, comigo. Estes guias são a minha alegria’. *Vide* igualmente 647-53.

¹³⁵³ *Vide* Herrmann (1924^b) 388: «Un autre moyen d’exciter la terreur est l’emploi du merveilleux, source d’émotion religieuse [...]».

dada ao homem a possibilidade de escolha – o livre arbítrio – entre virtude e vício. Noutras palavras, como os estóicos entendem que o prémio e o castigo ocorrem em vida¹³⁵⁴, as “historietas” que também os epicuristas rejeitavam¹³⁵⁵ eram infantis e infundadas, como faz notar na *Ep.* 24.18:

*Non sum tam ineptus, ut Epicuream cantilenam hoc loco persequar et dicam uanos esse inferorum metus, nec Ixionem rota uolvi nec saxum umeris Sisyphi trudi in aduersum nec ullius uiscera et renasci posse cotidie et carpi; nemo tam puer est, ut Cerberum timeat et tenebras et larualem habitum nudis ossibus cohaerentium.*¹³⁵⁶

De acordo com Séneca, ninguém deveria reear no *post mortem* o encontro com criminosos lendários como Ixíon, Sisífo ou Tício, e ainda com o cão das três cabeças, Cérbero – figuras que compõem a maioria das descrições tradicionais da paisagem inferior, preconizadas por Homero e Virgílio. As trevas, a escuridão¹³⁵⁷ e os monstros infernais são, no quadro da doutrina estóica, fantasias criadas pelo homem, «ocos boatos, palavras sem sentido, fábulas semelhantes a pesadelos.»¹³⁵⁸ São produto da

¹³⁵⁴ Pimentel (1993) 29 observa: «Tudo se joga no domínio do humano, o crime e o castigo.»

¹³⁵⁵ Neste ponto o estoicismo e o epicurismo estão em total acordo. A filosofia epicurista assumia um valor instrumental, ou seja, os seus seguidores viam nela um meio para alcançar um fim: a felicidade. Um dos objectivos da doutrina consistia em libertar o indivíduo de crenças irracionais e vãs e, portanto, das perturbações que delas decorriam e comprometiam a *eudaimonia*. Nesse sentido, procurava que os homens abandonassem o temor dos deuses. Para os discípulos de Epicuro, estes, que tinham a forma humana – a mais perfeita – não deviam ser temidos porque não se ocupavam das acções do homem e do que se passa no mundo. Habitavam os *intermundi*, gozando de uma perfeita beatitude (em *N.D.* 1.114 Cícero parodia a desocupação mental dos deuses: ‘Ora imagina lá tu um deus cuja única preocupação, durante toda a eternidade, é pensar «que bem que estou!» ou «como sou bem-aventurado!»), livres de qualquer obrigação e responsabilidade em relação aos homens. Eram eternos, admiráveis e modelares. Novak (1999) 260 afirma que a sua existência é coerente com a teoria epicurista, pois correspondem a uma pré-noção «gravada em todos os homens e a uma necessidade de equilíbrio na natureza: são o oposto que contrabalança a existência mortal.» Com o epicurismo tão-pouco se pode falar de uma Providência ou de um destino, pois o universo é um produto accidental de combinações aleatórias de átomos. Além disso, Epicuro pretendia igualmente libertar o indivíduo do medo da morte: a morte é o nada e a privação total de sensações. Os átomos ao separarem-se da alma impedem qualquer possibilidade de sensação, portanto o homem deixa de existir, logo, deixa de sentir, daí que temer a morte seja profundamente insensato.

¹³⁵⁶ ‘Não sou tão tolo que me vá pôr a repetir o refrão dos epicuristas: que é infundado o medo dos infernos, que não há roda alguma sobre a qual Ixíon seja arrastado, que não há qualquer monte por onde Sísifo empurre com os ombros o rochedo, que não há ninguém cujas vísceras possam diariamente renascer e ser comidas! Ninguém é infantil ao ponto de ter medo de Cérbero, das trevas, ou de fantasmas com túnicas cobrindo esqueletos descarnados.’

¹³⁵⁷ Cf. *Ep.* 82.15-16: *Naturalis praeterea tenebrarum metus est, in quas adductura mors creditur.* ‘Sofremos também do terror natural pela escuridão, e é crença geral que a morte nos lançará nas trevas.’

¹³⁵⁸ Cf. *Tro.* 405s. Tradução de Segurado e Campos (1991) 365.

imaginação dos poetas que alimentam esse imaginário, criando esse temor nos homens¹³⁵⁹.

Relembramos que, no âmbito da tradição estóica, a existência terrena deve ser uma *meditatio mortis*: *Cotidie morimur: cotidie enim demitur aliqua pars uitae, et tunc quoque, cum crescimus, uita decrescit* (*Ep.* 24.20). Não recear a morte é, portanto, um dever dos estóicos, que contrariam a tendência da maioria que se deixa aterrorizar por intermédio da poesia pela má fama de que goza a morte¹³⁶⁰.

Assim, a transição entre “mundos” é natural, sendo que “do outro lado” nada pode existir senão a felicidade, isto porque nos resta o melhor de nós, e não o tormento das fábulas¹³⁶¹.

Há momentos, contudo, em que o poeta-filósofo parece tender para a crença popular nos Infernos, como sugere a *Ep.* 117.6. De acordo com Hoven, esta passagem não apresenta valor de asserção; reflecte apenas um dos *trópoi* clássicos dos estóicos: o consenso universal (*consensus hominum*), o reconhecimento de opiniões universalmente partilhadas¹³⁶²; neste particular, o temor pelo mundo dos mortos. E, apesar de uma certa inconstância na teorização do *post mortem*¹³⁶³, a passagem não parece reflectir o seu pensamento, dado que Séneca entende que tudo não passa de “jogos de poetas”¹³⁶⁴.

Assim, e apesar da apologia do destino supraterrâneo das almas e da negação da crença tradicional num mundo inferior, Séneca não descartou o enquadramento tradicional de deuses olímpicos, espectros e monstros infernais no seu drama. Na verdade, mesmo que quisesse, seria difícil (senão impossível) eliminar essa presença, pois uma das motivações dos argumentos trágicos reside nessa matéria mitológica.

No entanto, os deuses senequianos operam tal como o fariam numa obra contemporânea, ou seja, exclusivamente como convenções literárias: Marte simbolizaria

¹³⁵⁹ Cf. *Ira*, 2.35, 4.

¹³⁶⁰ Cf. *Ep.* 82.16.

¹³⁶¹ Cf. *Ep.* 24.18. A ideia de que existe vida depois da morte não é uma noção exclusivamente estóica, nota Hoven (1971) 110. Mas outro temor sobrevém ao comum dos mortais: o não-estóico sofre com a antecipação do desconhecido, e é tão grande o medo de ir parar aos infernos subterrâneos como o de não ir parar a lado algum (cf. *Ep.* 82.16).

¹³⁶² Cf. Hoven (1971) 124. Cf. *Ep.* 117.6.

¹³⁶³ Sobre o tema da imortalidade e da vida futura em Séneca, *uide*, e.g. Bovis (1948) 141-8, Cattin (1956), Mazzoli (1967).

¹³⁶⁴ Cf. *Marc.* 19.4: *Cogita nullis defunctum malis adfici, illa quae nobis inferos faciunt terribiles, fabulas esse, nullas imminere mortuis tenebras nec carcerem nec flumina igne flagrantia nec Obluionem amnem nec tribunalia et reos et in illa libertate tam laxa ullos iterum tyrannos: luserunt ista poetae et uanis nos agitauere terroribus.* ‘Pensa que um morto não é atingido por nenhum mal, que são fábulas aquelas coisas que nos descrevem os infernos como terríveis, e que não ameaçam os mortos nenhuma trevas, nem cárcere, nem rios ardendo em fogo, nem o rio do Esquecimento, nem tribunais e réus, e, naquela liberdade tão ampla, de novo alguns tiranos: essas coisas criaram-nas os poetas e inquietaram-nos com terrores vãos.’ Tradução de Carço (2010) 109.

a guerra; Vénus, o amor; Ceres, a fertilidade da terra, e por aí fora¹³⁶⁵. Não subjaz, portanto, à sua intervenção qualquer vestígio realista do ponto de vista religioso – figuram como entidades simbólicas.

Também a anábase de espectros dos Infernos constitui uma particularidade da dramaturgia senequiana¹³⁶⁶. Estas manifestações, não encerrando um significado religioso, configuram-se como recurso dramático¹³⁶⁷ que vai ao encontro, nas palavras de Mendell, do «melodramatismo macabro» do autor¹³⁶⁸.

Como sabemos, em *Thyestes*, logo no prólogo, surge o fantasma de Tântalo. A paisagem reage à sua presença: *sentit introitus tuos/ domus et nefando tota contactu horruit* (103s.). Destaca-se a selecção verbal – *sentit* e *horruit* – a reforçar o carácter anímico da *natura*; nem a própria casa suporta os passos do espectro criminoso (106s.).

Depois da sua partida, cabe à Fúria enunciar as alterações que Tântalo provocou na *domus* e no ambiente envolvente, por meio de uma enérgica e expressiva acumulação descritiva:

... *cernis ut fontis liquor*
introrsus actus linquat, ut ripae uacent
uentusque raras igneus nubes ferat?
pallescit omnis arbor ac nudus stetit
*fugiente pomo ramus ...*¹³⁶⁹

Mais uma vez deparamos com a representação da natureza por excelência na tragediografia senequiana, o *locus horrendus*, motivo paisagístico de inspiração virgiliana e ovidiana¹³⁷⁰.

A água das fontes abandonou o seu curso habitual, invertendo o seu sentido, as margens secaram¹³⁷¹, e um vento de fogo afastou as raras nuvens. Além disso, as

¹³⁶⁵ Cf. Mendell (1968) 141-2, 148, 151.

¹³⁶⁶ Encontramos cinco fantasmas no drama senequiano: Aquiles e Heitor em *Tro.*; em *Thy.*, Tântalo; Tiestes em *Ag.*; e Laio em *Oed.* A fortuna da presença de espectros no texto dramático foi profícua com o advento da tragédia inglesa elisabetana. Aliás, segundo Mendell (1968) 144s., de entre os fantasmas de Séneca, terão influenciado o drama inglês sobretudo os dois prólogos espectrais (com Tiestes e Tântalo), a que se acrescentou, de modo mais vincado, o *tópos* de vingança de Laio. Sobre a tradição senequiana na tragédia do renascimento, *vide* interessante estudo de Braden (1985).

¹³⁶⁷ Cf. Mendell (1968) 147: «[...] Oracles, dreams, curses and magic are recognized as legitimate dramatic devices. The supernatural is on the whole exalted for its effect while religious atmosphere has been banished wholly»; «melodramatic, theatrical, showy, a rather extraneous adornment except when it is used crudely to manage the plot quickly and easily.»

¹³⁶⁸ *Melodramatic gruesomeness*, expressão em Mendell (1968) 142.

¹³⁶⁹ *Thy.* 107-111: ‘Não vês como a água abandona/ as fontes, invertendo o sentido da corrente, como as margens estão secas/ e um vento de fogo empurra as raras nuvens?/ As árvores amarelecem, os ramos ficam nus/ abandonados pelos frutos [...].’

¹³⁷⁰ *Vide* Tietze Larson (1994) 89.

árvores empalideceram (*palescit*). Por um lado, terão perdido a cor devido ao anormal calor; por outro, em sentido figurado, como entidades personificadas, empalideceram, amedrontadas pela presença de Tântalo. A nudez dos ramos, provocada pelo abandono dos frutos (*fugiente pomo*), reflecte o estado de tristeza e, acima de tudo, de terror.

É interessante verificar como uma figura tão assustadora como esta se apresenta ao drama absolutamente deslocada. Ignora o motivo que subjaz à sua convocatória e receia até uma pena maior do que aquela que lhe foi atribuída no submundo¹³⁷².

A esse propósito surge o *tópos* dos suplícios infernais¹³⁷³. Tântalo passa em revista outros castigos, que o próprio teme, de célebres criminosos que consigo partilham o Tártaro: o de Sísifo, condenado a empurrar eternamente um penedo até ao cume de uma montanha; Ixíon, que se encontra amarrado a uma roda que gira incessantemente e distorce o seu corpo; e Tício, cujas vísceras os deuses atiraram para o Tártaro para servir de alimento eterno¹³⁷⁴ às aves fúnebres e monstros famintos.

Esta galeria integrava a imagética tradicional dos Infernos¹³⁷⁵; no entanto, o tratamento que o poeta-filósofo dá ao tema e sobretudo à personagem de Tântalo é inovador. Aqui, o pai de Pélops, lembrado pela sua natureza malévola e tenebrosa, emerge assustado e desorientado com o arrebatamento do seu *habitat* e com a missão que a Fúria lhe impõe: *Me pati poenas decet,/ non esse poenam* (85s.)¹³⁷⁶. Nesse sentido, às moradas humanas prefere o desconforto da paisagem infernal bem como a dureza do seu suplício – águas fugidias e árvores carregadas de frutos que constantemente lhe escapam¹³⁷⁷. *Amate poenas* (82), é o conselho que dá aos seus companheiros em jeito de *sententia* paradoxal, isto porque, para si, o mundo superior é bem mais temível do que o subterrâneo.

Note-se como, apesar de ser um dos criminosos mais famosos de toda a Antiguidade, não fica insensível às atrocidades que a casa dos Pelópidas irá presenciar, o que demonstra que não se desprende de toda a sua humanidade.

Como vimos anteriormente, e apesar da resistência do espectro, a Fúria consegue que Tântalo parta não sem antes fazer o que ali o trouxera: inflamar os corações

¹³⁷¹ Cf. Creonte em *Oed.* 225-9

¹³⁷² *Thy.* 4-6: *peius inuentum est siti/ arente in undis aliquid et peius fame/ hiantem semper?*.

¹³⁷³ *Vide Thy.* 6-12.

¹³⁷⁴ O corpo era devorado de noite e renovava-se durante o dia.

¹³⁷⁵ *Vide Od.* 11.576-600 onde todos se encontram presentes, à excepção de Ixíon. Cf. presença do motivo também em *Ag.* 12-21.

¹³⁷⁶ 'O meu dever é sofrer torturas,/ não servir de tortura.'

¹³⁷⁷ Cf. *Thy.* 68-73.

tumultuosos dos irmãos para que se guerreiem incessantemente¹³⁷⁸. Séneca explora sabiamente esta tensão dramática entre a Fúria e Tântalo, personagem esta que ameaça obstruir momentaneamente o desenvolvimento da acção – o *nefas* –, uma vez que não ambiciona ser o carrasco da própria estirpe.

Assim, o clássico motivo dos criminosos infernais ganha uma dimensão mais ampla e contribui para a fixação da *ruptura* como conceito que subjaz a todo o drama: até no submundo se subvertem as leis e as normas estabelecidas¹³⁷⁹.

Concordamos com Tarrant, quando defende que o prólogo de *Thyestes* determina por antecipação a grande maioria, senão a totalidade, dos temas e imagens: logo nas primeiras linhas, encontramos as ideias de deslocamento e fuga, o desejo insaciável, o banquete perverso e a superação de limites¹³⁸⁰.

Assim, o espectro de Tântalo é profundamente significativo na construção do drama, o que fica igualmente patenteado pela importância concedida à exposição do seu castigo, a mais elaborada descrição (152-75), de inspiração homérica (*Od.* 11.582-92).

Quanto à descrição do suplício, é descrito um Tântalo inicialmente resistente às tentações dos frutos que pendem sobre si, e cuja fugacidade é comparada perifrasticamente à das aves de Fineu, as Harpias¹³⁸¹. A oscilação das árvores provoca-o, mas, apesar de faminto, nem sequer lhes toca, tão habituado que está a ser enganado. Mais uma vez Séneca é exímio no desenho da corporalidade, na expressão de um realismo de herança ovidiana: *obliquatque oculos oraque comprimit/ inclusisque famem dentibus alligat*¹³⁸².

Tarrant destaca a cuidada estrutura bipartida deste momento: numa primeira secção, os verbos de acção aplicam-se exclusivamente aos frutos que tentam Tântalo (152-161); em seguida, a passividade do criminoso dá lugar a uma movimentação recíproca em relação às entidades que o seduzem (162-75). A natureza não desiste dos seus intentos, caracterizando-se por manifestações tipicamente humanas:

¹³⁷⁸ Cf. *Thy.* 83-86.

¹³⁷⁹ Salientamos o facto de a descrição terminar com a referência ao suplício de Tício que é mais desenvolvido do que os anteriores, pois adequa-se perfeitamente ao drama, na medida em que a última imagem a reter pelo espectador é a do banquete perverso. Cf. Tarrant (1985) 87.

¹³⁸⁰ *Ibid.*, 85.

¹³⁸¹ As Harpias eram monstros alados, de aparência pavorosa, dos quais os deuses se serviam para atormentar os mortais, como aconteceu com Fineu, rei da Trácia, castigado com a cegueira por ter revelado segredos divinos. Estas figuras infernais, assimiladas amiúde pelos Latinos às Fúrias, atormentavam-no, roubando-lhe e conspurcando os alimentos que se preparava para comer. *Vide* descrição física das Harpias em *A.* 3.214-218. Notamos aqui a referência a um outro mito que inclui o motivo da refeição “comprometida”.

¹³⁸² *Thy.* 160s.: ‘Desvia os olhos, aperta os lábios/ e reprime a fome entre os dentes cerrados’. A este propósito observa Segurado e Campos (1987) 110 que «o comportamento físico das figuras constitui, para lá da linguagem verbal que o veicula, uma *segunda linguagem* que se articula com, ou se substitui a ela.»

*Sed tunc diuitas omne nemus suas
demittit propius pomaque desuper
insultant foliis mitia languidis
accendantque famem ...*¹³⁸³

O emprego de formas de acção (*demittit; insultant; accendant*) e a expressividade da adjectivação (*mitia; languidis*) atestam o dinamismo da *natura* animizada e provocadora, cujo objectivo último é provocar o sofrimento de Tântalo.

Aliás, a abundância e fertilidade que o rodeiam condicionam o seu enfraquecimento, a quebra de defesas, mas é a sua falta de força de vontade, *uoluntas*, que o leva, possuído pelo *affectus*, a sucumbir ao desejo e a tentar alcançar o bosque enganador e movediço¹³⁸⁴.

Sobrevém-lhe uma sede tão forte como o apetite¹³⁸⁵, mas a água que o cerca é igualmente fugidia (172s.). E a descrição termina com a imagem grotesca de Tântalo a sorver o espesso lodo (*altum puluerem*, 175), num último esforço para saciar a sede. Como observa Mugellesi, «il cromatismo orrido, l'exasperazione dei *colores*, la componente umana conferita al paesaggioi creano nel teatro senechiano una forte tensione emotiva, un *pathos* ove forse risiede l'autentica e reale forza tragica del suo teatro: anche la natura soffre, fa soffrire e opprime.»¹³⁸⁶

Assim, as linhas finais deste canto coral sublinham o motivo central da peça, porque reproduzem, por um lado, o clímax do prólogo – conflito entre a Fúria e Tântalo e a sua submissão –; e, por outro, antecipam a luta dos irmãos, designadamente a avidez de Atreu, bem como a claudicação de Tiestes perante as atracções da riqueza e da posição social.

Na verdade, Tântalo é apenas um dos inúmeros exemplos de *natureza incorpórea* que Séneca integra nos seus dramas, tornando-os *monstruosos* na acepção epistemológica e estóica do termo: o *monstrum* é uma imagem vívida da realidade que produz a chamada *enargeia*¹³⁸⁷. Temos igualmente as sombras de Tiestes, Laio, Heitor

¹³⁸³ *Thy.* 162-5: «Então todas as árvores baixam/ mais perto os frutos, sobre ele os pomos/ saborosos pulam entre as tenras folhas/ excitando o apetite [...]».

¹³⁸⁴ Tarrant (1985) 112 chama a atenção para o alargamento da cena através da gradação crescente: a árvore em 157 (*arbor*) torna-se num bosque em 162 (*omne nemus*) e, já no fim da descrição (168), é referida uma floresta (*silua*).

¹³⁸⁵ Cf. *Thy.* 169. O apetite traduz-se por meio de vocábulos e expressões que remetem o espectador para a metáfora da paixão como fogo (*percaluit* – 170; *exarsit* – 171; *igneis facibus* – 170-171).

¹³⁸⁶ Mugellesi (1973) 62.

¹³⁸⁷ Cf. Staley (2009) 117.

ou Aquiles. Essas manifestações espectrais assumem, de acordo com Mendell, diferentes valores¹³⁸⁸.

Em *Troades*, o tema da *mora maris*, de importância fulcral no drama, ganha verdadeira expressão pela boca de Taltúbio, no seu relato ao coro (164-202). Preocupado, o mensageiro entra em cena e conta que, à semelhança do passado quando os Gregos tiveram de suportar *longa mora* até poderem partir para a guerra¹³⁸⁹, dez anos depois, tardam em regressar à pátria (164s.). O coro deseja saber o que retém no porto os navios, e Taltúbio passa a narrar o prodígio extraordinário – *maiora monstra* (169) – a que assistiu e que o deixou trespasado de horror: a aparição do fantasma de Aquiles¹³⁹⁰.

A descrição detalhada do ambiente e dos fenómenos meteorológicos que acompanham o aparecimento do herói grego dá o mote para a *rhexis* e tornam a manifestação verdadeiramente extraordinária¹³⁹¹. E tudo acontece ao amanhecer¹³⁹²:

*cum subito caeco terra mugitu fremens
concussa totos traxit ex imo sinus;
mouere siluae capita et excelsum nemus
fragore uasto tonuit et lucus sacer;
Idaea ruptis saxa ceciderunt iugis.
[nec terra solum tremuit: et pontus suum
adesse Achillem sensit ac strauit uada.]
Tum scissa uallis aperit immensos specus
et hiatus Erebi peruium ad superos iter
tellure fracta praebet ac tumulum leuat.
emicuit ingens umbra Thessalici ducis ...*¹³⁹³

¹³⁸⁸ Mendell (1968) 144ss.

¹³⁸⁹ A partida para Tróia só foi possível após a morte de Ifigénia, reclamada por Calcas, para que os deuses proporcionassem ventos favoráveis à navegação. Assim, o chefe dos Aqueus viu-se obrigado a sacrificar a filha em nome da *mora maris*.

¹³⁹⁰ O vocabulário que emprega expressa, na perfeição, o pavor, o medo e o susto do qual não se encontra ainda refeito: *pauet animus* (168); *horridus tremor* (168); *maiora monstra* (169).

¹³⁹¹ Só uma vintena de versos após o início do relato é que Taltúbio anuncia o nome de Aquiles.

¹³⁹² *Tro.* 170-170bis: *summa iam Titan iuga /stringebat ortu, uicerat noctem dies*. Conforme nota Owen (1968) 294, veja-se aqui a alusão à tradicional associação da vida à luz solar, ao dia.

¹³⁹³ *Tro.* 171-81: ‘... quando, de súbito, sacudida, retumbando com um mugido surdo,/ a terra extraiu todas a suas entranhas desde as mais íntimas profundezas;/ as árvores agitaram as copas e o excelso bosque/ e a floresta sagrada trovejaram com um fragor imenso;/ as rochas do Ida caíram das cumeeiras despedaçadas./[mas não só a terra tremeu: também o mar sentiu que o seu/ Aquiles estava resente e fez rolar as suas ondas./ Então o vale fendido descobriu enormes cavernas/ e a fauce do Érebo abriu pela terra rasgada um caminho/ para o mundo superior e levanta o túmulo./ Irrompeu a sombra íngreme do chefe tessálico...’

Como vemos, várias são as transformações que preparam a chegada de Aquiles: a terra, subitamente sacudida, entra em profunda convulsão, revolvendo as entranhas; as árvores agitam as copas; o bosque elevado e a floresta sagrada ressoam com um tremendo fragor¹³⁹⁴; as rochas do Ida desprendem-se. O cataclismo natural não afecta apenas a terra, mas também o mar, que, numa resposta simpatética, alastra as suas vagas para a emersão do herói¹³⁹⁵. A paisagem é de difícil classificação, oscilando, segundo Tietze Larson, entre o *locus horrendus* e a “natureza do sublime”¹³⁹⁶, cenário que se caracterizava pela grandiosidade e beleza de uma natureza indomável¹³⁹⁷.

Entretanto, a garganta faminta do Érebo abre na terra uma via de acesso às regiões superiores, elevando-se finalmente a *ingens umbra*¹³⁹⁸ do chefe tessálico¹³⁹⁹, tão poderoso¹⁴⁰⁰, ameaçador e fisicamente vigoroso, como quando era vivo e combatia. Vem, como sabemos, reclamar as honras aos seus manes¹⁴⁰¹, exigindo que Políxena seja sua esposa na morte.

O próprio Táltíbio descreve a cena como uma série de *monstra* assustadores, perturbadores do ponto vista visual e conteudístico: *maiora ueris monstra (uix capiunt fidem)/ uidi ipse, uidi* (169s.).

Insatisfeito e injustiçado, o morto regressa à vida para exigir a morte; um vencedor que, até no aniquilamento, tem o poder de fazer exigências; um espectro que surge em todo o esplendor, ditando a lei dos vivos. Os fantasmas senequianos nada têm de “decorativo”, apresentam-se, sim, como forças simbólicas intensas¹⁴⁰².

¹³⁹⁴ Destacamos, em 173s., o paralelismo frásico e sobretudo a notação sonora em *fragore uasto*, posicionado estrategicamente em início de verso.

¹³⁹⁵ Não é de estranhar, na verdade, a colaboração do mar, ligado a Aquiles por laços de parentesco, uma vez que o herói troiano é filho de Tétis, uma das Nereides.

¹³⁹⁶ Tietze Larson (1994) 89. A autora acrescenta, a propósito também dos vv. 170-177, que «Scenery of this kind [the sublime] appears very frequently in Senecan tragedy and may often overlap with descriptions which I have classified as *loci amoeni* or *horridi* [...]» A autora dá ainda outros exemplos: *Her. f.* 662ss.; *Phaed.* 1ss., 233-5; *Tro.* 1078ss.; *Oed.* 227ss., 755ss., *Her. O.* 775ss, 1031ss.

¹³⁹⁷ Paisagem pautada por elementos como altas montanhas, cavernas, rios de fortes correntes e florestas profundas. Como salienta Grimal (1969) 341, «les sites rocheux avaient fini par devenir le ‘paysage littéraire’ par excellence» uma vez que a maioria dos ciclos mitológicos gregos – arcádia, tebano e apolíneo – se situavam nas montanhas. Veja-se igualmente os mitos de Orfeu, filho da musa Calíope, que vivia na Trácia, no monte Ródope; ou de Zeus e Réia, em Creta, sem esquecer a morada dos deuses, o Olimpo e o monte Ida, na Frígia, referenciado inúmeras vezes por Séneca nos dramas.

¹³⁹⁸ Existia a crença de que os fantasmas surgiam com uma estatura maior do que a que tinham em vida.

¹³⁹⁹ Aquiles fora criado na Tessália pelo centauro Quíron.

¹⁴⁰⁰ Vide *Tro.* 182-90. Salientamos duas referências à imponência da voz do herói: em 190, o som da sua fúria ressoou por toda a praia (*irati sonus*), e em 197, outra menção – *alta uoce* – reforça a ideia de poder e força do espectro.

¹⁴⁰¹ Vide *Tro.* 191s.

¹⁴⁰² Whitmore (1915) 107. Também Rosenmeyer (1982) 266 sublinha a relação entre estas forças poderosas e a própria génese da tragédia: «[A]ccording to one theory [W. Ridgeway, em *The Origin of Tragedy*, Cambridge, 1910], tragic drama is in its origins closely associated with the worship of the

Após a sua intervenção, relatada em discurso directo, o herói grego abandonou a luz do dia e regressou à sua morada (197-9), e a reacção da natureza à sua partida é extraordinariamente expressiva. O cataclismo que traz Aquiles dos Infernos dá lugar à calmaria oceânica: os ventos serenaram, e numa ondulação doce e suave o mar murmura o presságio cantado da união reivindicada:

... *immoti iacent*
tranquilla pelagi, uentus abiecit minas
placidumque fluctu murmurat leni mare,
*Tritonum ab alto cecinit hymenaeum chorus.*¹⁴⁰³

Serva do espectro, a natureza regressa à harmonia, e os elementos, sobretudo o mar, revelam-se complacentes, numa espécie de resposta simpatética ao desejo macabro do herói defunto. A *natura* irada que prepara a chegada do fantasma é o verdadeiro reflexo do seu *ethos*, numa descrição que sugere uma epifania divina; natureza e homem parecem um só nas suas intenções e manifestações. Contudo, quando o filho de Tétis se ausenta, o cenário é contrário: a paisagem marítima é agora símbolo de paz e quietude. Sinal de aprovação da exigência do herói é a participação do coro de Tritões, que, ao entoarem o himeneu, corroboram não só o apoio de Neptuno como pressagiam o sucesso do matrimónio.

Perante os restantes espectros senequianos – Tântalo e Tiestes, Aquiles e Laio¹⁴⁰⁴ – que representam sentimentos de injustiça, vingança, e instigação de *furor*, destaca-se Heitor pela excepcionalidade moral: «Hector is in a category by himself», defende Mendell¹⁴⁰⁵.

Apesar de tudo ter perdido, o que move o herói troiano não é a sede de vingança, mas a exclusiva preocupação com a segurança dos entes queridos, designadamente a do filho, o pequeno Astíanax.

A sua aparição em tudo contrasta com a de Aquiles. Por um lado, temos o espectro do herói grego, vencedor até no *post mortem*; por outro, a imagem de um herói

deceased hero, the ‘dangerous’ individual whose life was too exacting for social comfort and whose death was a source of wonder and solicitation.»

¹⁴⁰³ *Tro.* 199-202: ‘Jaz uma calmaria/ pelo oceano imóvel, o vento depôs as ameaças/ e o mar murmura tranquilo com uma ondulação suave,/ e das profundezas um coro de Tritões entoou um cântico de himeneu.’

¹⁴⁰⁴ Em *Oed.* encontramos o espectro de Laio como representação do desejo de vingança.

¹⁴⁰⁵ Cf. Mendell (1968) 145.

vencido em vida e na morte, que surge em sonhos a Andrómaca¹⁴⁰⁶, numa passagem que lembra a visão que Eneias tem de Heitor, em A. 2.268-295¹⁴⁰⁷.

Conta Andrómaca ao *senex* que passava já grande parte da noite quando, finalmente, uma *ignota quies* a embalou num *brevis somnus* (438-42). Foi nessa altura que lhe apareceu o fantasma do marido. Ainda que fique feliz por revê-lo, é com pesar que descreve o seu aspecto: a aparência não era a de um herói, mas a de um homem derrotado, cansado e abatido pelo choro: *non ille uultus flammeum intendens iubar,/ sed fessus ac deiectus et fletu grauis/ similisque nostro, squalida obtectus coma*¹⁴⁰⁸. Heitor avisa a esposa que deve imediatamente esconder Astíanax¹⁴⁰⁹. Feito o apelo, a *fallax umbra* desvanece-se por completo¹⁴¹⁰.

As circunstâncias que envolvem o aparecimento destes dois espectros em *Troades*, bem como a diferença de postura, reflectem a situação dos vivos, vencedores e vencidos. Aquiles é, portanto, o espelho de uma pátria vitoriosa, e mesmo morto dita a lei dos vencidos – exige o sacrifício de Políxena, e este cumpre-se; por outro lado, o herói troiano ecoa a desgraça de um povo sem esperança – pretende salvar o filho e não consegue: continua vencido na morte¹⁴¹¹.

Desta feita, os Infernos funcionam como uma representação do que se passa nas moradas humanas. A propósito da função de Heitor, observa Mendell que esta figura «introduces a different type of motivation and suggests that Seneca may have had a somewhat more advanced psychological conception in the use of ghosts than is generally conceded to him. If the spirits of the dead can come back with good purpose as well as evil, they are not the mere equivalent of Furies, not simply the spirit of revenge. They may represent the persisting influence of personality, which at long last becomes the motivation of many a play of inheritance and even of the conscience drama [...]»¹⁴¹².

¹⁴⁰⁶ Vide Fantham (1982) 86: o sonho revela-se um dos meios épico-trágicos mais comuns para o aparecimento dos mortos no mundo dos vivos. A propósito da tradição do sonho e da visão na literatura grega, uide Pereira (2006).

¹⁴⁰⁷ A propósito deste sonho uide estudo de López Moreda (1998).

¹⁴⁰⁸ *Tro.* 448-50: ‘não tinha aquele rosto que mostrava um brilho radiante,/ mas um rosto cansado e abatido e quebrantado pelo pranto/ e, como o meu, escondido pelos cabelos sujos.’

¹⁴⁰⁹ Fantham (1982) 281: «Hector’s speech as in *Aen.* II.289f. is an urgent call to action (...).»

¹⁴¹⁰ Cf. *Tro.* 457-60.

¹⁴¹¹ Segundo Mendell (1968) 80s., *Troades* não se define como drama nem de vingança nem de desafio (*defiance*): «From its Greek source it inherited something of the tone of pacifist propaganda, but, in its transformation into a Roman tragedy, it developed less an atmosphere suggestive purely of the horror of war than one of despair and human misery.»

¹⁴¹² *Ibid.*, 145s.

Conclusões

Valère Novarina defende que a nossa mais profunda interioridade é traduzível pela *palavra*. Afirma o dramaturgo e ensaísta franco-suíço que «ni instruments ni outils, les mots sont la vraie chair humaine et comme le corps de la pensée: la parole nous est plus intérieure que tous nos organes de dedans. Les mots que tu dis sont plus à l'intérieur de toi que toi. Notre chair physique c'est la terre, mais notre chair spirituelle c'est la parole»¹⁴¹³. Depreende-se facilmente da obra senequiana, prosa e tragediografia, a expressão dessa consciência do *uerbum* como 'carne espiritual'.

No entanto, se, por um lado, a natureza retórica do discurso do drama do Cordubense foi desacreditado por alguns autores¹⁴¹⁴, para outros essa força discursiva constitui a essência do seu teatro¹⁴¹⁵. Outros ainda, como sucede com Staley, reformulam este último entendimento, considerando que a chave do seu espectáculo reside não na palavra, mas na imagem¹⁴¹⁶.

É, pois, inquestionável a relevância da palavra na tragédia de Séneca, e parece-nos que, em bom rigor, o seu teatro se funda precisamente na conciliação entre palavra e imagem. Baseando-se nas noções de *phantasia* e *enargeia*, herança da epistemologia estóica, bem como na conceptualização da retórica como disciplina criativa, constrói significações de inigualável expressividade dramática. Assim, a representatividade da natureza – tema de que nos ocupamos no nosso estudo – insere-se num quadro conceptual de criação de imagens que partem da exploração do *lógos*, revelando-se autênticas pinturas verbais.

À *natura* trágica senequiana, eminentemente visualista e pictórica, subjaz a crença no vínculo imanente entre homem-natureza-cosmos, de influência estóica, como fizemos questão de amplamente demonstrar. Na verdade, a organização e a racionalidade que permeia o macrocosmos servem de modelo ao ser humano, que, penetrado pelo *pneuma*, é membro da natureza divina e sábia.

Naturam sequi é, portanto, uma das grandes máximas da *Stoa*, preceito basilar da doutrina, e princípio de vida interior para Séneca, um ideal que não só evoca a pertença do indivíduo ao magnífico arranjo universal bem como a conformação do

¹⁴¹³ Novarina (1999) 16.

¹⁴¹⁴ Lembramos a asserção de T. S. Eliot *apud* Newton (1927) ix: «In the plays of Seneca, the drama is all in the word, and the word has no further reality behind it. His characters all seem to speak with the same voice, and at the top of it; they recite in turn.»

¹⁴¹⁵ Lanza (1981) 465.

¹⁴¹⁶ Staley (2009) 7.

comportamento à natureza, identificada com o exercício da *ratio*. Como frisamos ao longo do nosso estudo, agir *secundum naturam* implica extirpar ou minimizar os *affectus* – rosto da irracionalidade – que afastam o ser humano da desejada *tranquillitas animi*.

O uso da faculdade racional autonomiza e responsabiliza o homem, numa dupla acepção, individual e universal, dado que a unidade cósmica é fruto de uma *sympatheia* solidária entre todas as coisas, que concebe o universo como um *continuum* físico. Assim, a *sapientia* estoíca brota da consonância simultânea do homem com a ordem do mundo e com a natureza singular de cada um.

Note-se que no drama senequiano, o *nefas* é o móbil da ruptura das estruturas naturais. Nesse sentido, perpassa por toda a produção senequiana, e designadamente pelo *corpus* trágico, a concepção holística do estoicismo: saber viver em harmonia com todos os aspectos da natureza e da vida – ὁμολογουμένως τῇ φύσει ζῆν. Do emprego da metáfora antropomórfica do cosmos decorre a poética de atribuição de funções humanas ao universo, dotando-o de sensibilidade, desejos e vontade. Por meio da analogia com a natureza, a mundividência trágica – que espelha uma sociedade em profunda desintegração social e moral – sublinha-se o nefasto poder dos *affectus* na conduta humana.

A imagética dos *monstra* molda de forma expressiva o pensamento e a dramaturgia do poeta-filósofo, designadamente o modo como explora o largo espectro de influência da ideia de *natura*, que se afirma, no nosso entender, como uma forte componente dramática, estrutural e estética.

Como tivemos oportunidade de verificar, o *monstrum* senequiano reveste-se de variados significados correlatos: por um lado, na acepção epistemológica e estoíca, *monstrum* é toda a imagem vívida da realidade que funda a *enargeia*; por outro, no âmbito da cultura religiosa romana, o termo remete especificamente para fenómenos meteorológicos *praeter naturam*, que chocam pela invulgaridade e colocam em causa o equilíbrio físico, social e moral; por último, designa ainda a monstruosidade de personagens, humanas e sobrenaturais, que visam materializar a intangibilidade da alma, sobretudo das emoções nefastas, que tanto interessam à análise de caracteres. Portanto, neste contexto, concordamos com Florence Dupont, autora que defende ser

uma das mais relevantes características do teatro de Sêneca precisamente a metamorfose do homem em monstro perpetrador de um *nefas*, em nome do *dolor* e do *furor*¹⁴¹⁷.

Na verdade, os mecanismos da natureza parecem superar o seu valor cosmológico e alcançam simbolismo mais vasto: servem de metáfora para a vida humana e de *exemplum*. Para esse efeito, Sêneca também retoma artifícios retóricos privilegiados da lírica e da épica, como *tópoi*, écfrases, comparações e símiles, importantes amplificadores do discurso. Estes ganham uma dimensão crítica e moralizante que encontramos no desenho dos ambientes e na construção das personagens.

Assim, a sua estética trágica é intrinsecamente visualista, mas não do ponto de vista meramente ornamental, porque a exploração da imagem é elemento fundamental para a prossecução do propósito estético-pedagógico subjacente à obra. Até porque aquilo que se torna “visível” fortalece uma das ideias-chave do poeta-filósofo: a representação fiel dos movimentos da psique. O uso da imagem afirma-se não só como recurso estilístico, mas também filosófico, estético e psicológico¹⁴¹⁸.

Assim, da análise ao *corpus tragicus*, emergem alguns motivos que evidenciam e moldam a conceptualização da *natura* dramática senequiana. Entre eles, destacamos a imagética do fogo, de fecunda tradição filosófico-literária, a traduzir amplamente o *furor* e a *inconstantia* da alma humana. A linguagem do fogo – autêntica força-motriz da cosmologia estóica que figura tanto na obra em prosa como nos dramas – opera na metaforização dos *affectus*, desde o *amor-morbus*, passando pelo *dolor*, *ira* e *furor*. Exprime estados de violência interior, motivados pela irracionalidade e que consubstanciam o *exemplum* pela negativa.

Além disso, sobressaem as paisagens de destruição provocada pela acção das chamas, símbolo de morte e ruína, exterior e moral. Assim, tanto o homem como a natureza são vítimas da devastação do fogo. Da nossa análise concluímos que o fogo assume um valor preponderantemente negativo, ainda que a imagem do brilho luminoso sirva de meio de exaltação da perfeição física e moral – veja-se a figura da jovem Políxena em *Troades*, símbolo da *uirtus* e do ideal da *libera mors* estóica.

Recorrente e de expressivo valor estético é o motivo, igualmente tradicional, da metáfora marítima e náutica. Sêneca recorre igualmente a esta imagética como recurso dramático para demonstrar, por um lado, a vulnerabilidade da condição humana

¹⁴¹⁷ Dupont (1995) *passim*.

¹⁴¹⁸ Cf. Armisen-Marchetti (1989) 373.

permanentemente sujeita a ameaças externas, e por outro, no âmbito do ideário estóico, para reproduzir esteticamente a vivência interior das paixões, em suma as turbulências do espírito.

Encontramos na tempestade marítima um mecanismo ecfrástico com grandes potencialidades – veja-se os exemplos paradigmáticos da emersão do monstro marinho em *Phaedra*, que ditaria a morte de Hipólito; e em *Agamemnon*, pela voz do mensageiro Eurílates, o incrível relato da procela enfrentada pela frota grega após a saída de Tróia.

Assim, a linguagem da intempérie – a das correntes, da intensa ondulação, dos ventos e das vigorosas chuvas – é igualmente a da ira, um dos *uitia* mais desprezados pelo Pórtico, a do descontrolo e do conflito interno. Releva igualmente desta imagem a nota do caos, que retrata a vacilação humana. Com efeito, da leitura deste *tópos* se infere a representação da psique não-estóica. Em absoluta antítese, como Séneca faz questão de evocar na sua prosa, a desejada *tranquillitas animi* mimetiza a serenidade da camada superior da atmosfera. Livre de agitação, o *sublimis animus* é capaz de refrear os impulsos e afastar a instabilidade (de raios e relâmpagos), caracterizando-se pela calma, coerência, elevação e dignidade. Esta analogia da mente com o ambiente celeste reforça, mais uma vez, a conexão do indivíduo com a natureza e o cosmos. Quando traduz o arrebatamento e a violência das emoções, esta complexa e multimoda figura de retórica fortalece o papel estético-filosófico da natureza, até porque o autor a molda aos seus objectivos pedagógicos e parenéticos.

Conclui-se ainda que a exploração da imagética animal converge no mesmo sentido. Retoma o legado da lírica e da épica, baseando-se numa tradição popular assente na observação da natureza e na humanização metafórica dos animais. Esta serve, portanto, de instrumento privilegiado de caracterização psicológica e moral de personagens. Dado que ao Cordubense lhe interessa, em particular, a manifestação do *furor* e do desequilíbrio emocional, evidencia-se uma predilecção por animais predadores – sublinham e amplificam os *ethe* que se desvinculam da racionalidade e polidez humanas. Em bom rigor, deveria falar-se não tanto de processos de humanização animal, mas de animalização humana.

É inegável, portanto, que, o símile e a comparação sejam agentes eficazes da produção da *enargeia*. Na ausência de uma apresentação directa, evocam eventos raros ou realidades que escapam à atenção humana. Por conseguinte, estimulam as capacidades cognitivas e imaginativas da audiência, até porque o teatro de Séneca vive

do constante jogo de interferências entre evidência-aparência, acção-descrição, movimento e pausa.

Uma das características mais evidentes desta *natura animata* prende-se com a sua capacidade anímica, de sensibilização perante as acções do ser humano, isto porque existe uma verdadeira teia de correspondências entre homem e natureza, um vínculo imanente, físico e moral. Por exemplo, o *tópos* do *mundus inuersus* demonstra cabalmente a projecção desses laços.

Note-se que o motivo tradicional, e por vezes decorativo, da inversão dos processos celestes adquire função poético-dramática na acção das peças, designadamente em *Thyestes*. Séneca parece tentar conciliar a noção cosmológica e escatológica da destruição e renovação cíclica dos estóicos com a convencionalidade do desastre natural como castigo pela degradação do comportamento humano, inspirando-se no modelo ovidiano e no mito hesiódico das Cinco Idades. Em boa verdade, com a metáfora do universo na iminência do colapso, Séneca ilustra a anarquia de uma sociedade corrompida moralmente, o que prova a sua permanente preocupação de cariz antropológico, focada no desenvolvimento espiritual do indivíduo.

Daí que o *nefas* se correlacione com a subversão do normal funcionamento do cosmos e das leis da natureza. Neste sentido, o *locus horrendus* – negação do *locus amoenus*, paisagem idílica, decorrente da ancestralidade homérica – assume-se como a natureza por excelência do drama de Séneca, designadamente em *Oedipus* e *Thyestes*. Como referimos ao longo do nosso estudo, esta abordagem terá sido influenciada pelos contributos poéticos de Ovídio e sobretudo de Virgílio, que forneceu o paradigma deste novo tipo de cenário, carregado de ameaças para o homem. Assim, o lugar bucólico e primaveril cede o lugar a um ambiente lúgubre e sombrio. Veja-se como no mito edipiano, a esterilidade da peste é interpretada como face negativa da *sympatheia* universal, ou seja, o caos e o desconcerto da natureza nascem da violação da organização cósmica.

Além disso, as próprias manifestações dos *inferna monstra* materializam o poder dos *affectus* e do *nefas*. Ou seja, também a paisagem infernal ocorre como metáfora das emoções e do descontrolo interior. A monstruosidade alegórica reflecte a monstruosidade ética humana, pois, como nota Charles Segal, as trevas mais sombrias da alma humana encontram eco no simbolismo do submundo¹⁴¹⁹.

¹⁴¹⁹ Segal (1983) 179.

A natureza senequiana emerge como forma poética e retórica de expressão de emoções e delineamento de caracteres. As personagens e os seus comportamentos espelham-se nos elementos da natureza, que, por meio da metaforização, difundem o ideário estóico: por um lado, a ideia de que os *affectus* são absolutamente nocivos e destrutivos; por outro, a de que subjaz uma correlação indefectível entre acção humana e cosmos, num movimento único de influência mútua e constante. A *natura* correlaciona-se com a realidade emocional dos protagonistas das peças, ideia que vai ao encontro do «determinismo espacial» de Gianpero Rosati – existe uma identificação entre as personagens e os lugares por elas habitados¹⁴²⁰.

A força retórica discursiva, aliada à concepção de natureza, transmite o princípio de que homem é natureza. Portanto, quando desafia e contraria as leis da *natura* que regem o mundo, contradiz a *lex rationis*, daí que a natureza trágica se anime e intervenha dramaticamente como se de uma autêntica personagem se tratasse¹⁴²¹.

No drama senequiano, diluem-se as barreiras entre vida e morte, mesclam-se categorias como o humano e animal, o eu e o outro, num movimento analítico do exterior para o interior, ou melhor, da revelação do interior por meio do exterior – traço fundamental do pensamento senequiano. A violência e o horror das peças, não sendo gratuitos, servem de base ao questionamento de matérias que dizem respeito à essência do humano: a (difícil) conciliação do livre-arbítrio com o *fatum*, a perda de controlo afectivo, o caos moral, ou a capacidade de transmutação em monstro. Não raras vezes, como fizemos questão de demonstrar, o nosso autor parte da corporalidade física do *monstrum* para demonstrar a monstruosidade moral¹⁴²².

Em suma, na sua larga abrangência semântica, por um lado, a natureza trágica, quando representa estados de alma, apresenta-se como espectáculo de identificação e de alteridade do sujeito; por outro, é força activa no drama, ao servir de alerta moral na iminência de actos imponderados e irracionais, ou quando se insurge perante crimes cometidos pelas personagens contra si mesmas e contra o Outro, quebrando o compromisso moral entre homem e cosmos.

¹⁴²⁰ Cf. Rosati (2002) 229s.

¹⁴²¹ Mugellesi (1973) 29.

¹⁴²² Segundo Uscatescu (1967) 114, Séneca é o verdadeiro precursor do horror na dimensão trágica, e aí reside a sua grande modernidade e actualidade, tendo exercido larga influência no teatro renascentista, especialmente no inglês e espanhol. Os seus dramas transportam para o palco um mundo de crime e horror que Séneca testemunhara: «... la storia stessa invade el mito ...» (cf. p. 116).

BIBLIOGRAFIA

1. Dicionários, concordâncias e histórias de literatura e filosofia

BREHIER, Émile (1948). *Histoire de la philosophie I – Antiquité et Moyen Age*. Paris.

CITRONI, Mario *et al.* (2006). *Literatura de Roma Antiga*. Trad. de Isaías Hipólito e de Margarida Miranda (a partir de *Letteratura de Roma antica*. Roma – Bari, 1997). Rev. de Walter de Sousa Medeiros. Lisboa.

CHÂTELET, François org. (1995). *História da Filosofia*, vol. I. *De Platão a S. Tomás de Aquino*. Lisboa.

ERNOUT, Alfred & MEILLET, Alfred (1959). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, 4.^{ème} édition revue, corrigée et augmentée d'un index. Paris.

FEDELI, Paolo. (2004). *Storia letteraria di Roma con brani antologici*. Napoli.

GLARE, P. G. W. ed. (1982). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford.

GRIMAL, Pierre (1999). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. port. de Victor Jabouille. Lisboa.

LESKY, Albin (1995). *História da literatura grega*. Trad. port. de Manuel Losa (a partir de *Geschichte der griechischen Literatur*, 3^a ed., München, 1971). Lisboa.

LIDDELL, H. G. & Scott, R. (1996). *Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Henry Stuart Jones, with a revised supplement. Oxford.

OLDFATHER, W. A., PEASE, A. St., CANTER, H. V. (1983). *Index uerborum quae in Senecae fabulis necnon in Octavia praetexta reperiuntur*. Hildesheim, Zurich, New York.

PARATORE, Ettore (1987). *História da literatura latina*. Tradução de Manuel Losa, S. J. Lisboa.

PAVIS, Patrice (1999). *Dicionário de teatro*, trad. port. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo.

SCHMIDT, Joël (1985). *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. port. de João Domingos. Lisboa.

2. Edições e traduções

a) Tragédias de Séneca

BOYLE, Anthony James (1987). *Seneca's Phaedra*. Liverpool (repr. Leeds 1992).

CARDOSO, Zélia de Almeida (1997). *Lúcio Aneu Séneca. As Troianas*. São Paulo.

CAVIGLIA, Franco (1981). *Lucio Anneo Seneca, Le Troiane*. Roma.

COFFEY, Michael & MAYER, Roland (1990). *Seneca. Phaedra*. Cambridge.

DUARTE, Ricardo (2010). *Séneca. Medeia*. 1ª ed. Lisboa.

_____ (2012). *Édipo. Séneca*. Lisboa.

_____ (2014). *Séneca. Troianas*. Trad., posfácio e notas. Lisboa.

FANTHAM, Elaine (1982). *Seneca's Troades*. Princeton.

FITCH, John G. (1987). *Seneca's Hercules furens*. Ithaca and London.

_____ (2002). *Seneca, tragedies*, vol. I. Cambridge (Mass.) and London.

_____ (2004). *Seneca, tragedies*, vol. II. Cambridge (Mass.) and London.

GIARDINA, Giancarlo (1987). *Tragedie di Lucio Anneo Seneca*. Torino.

GIOMINI, Remus (1956). *L. Annaei Senecae Agamemnon*. Roma.

LEO, Friedrich (1878). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. 2 Aufl. Berlin (repr. 1963).

LUQUE MORENO, Jesús (1979-1980). *Séneca, Tragedias*. 2 vols. Madrid (2ª reimp. 1997 e 1999 resp.).

MILLER, Frank Justus (1917). *Seneca. Tragedies*. London and Cambridge (Mass.) (vol. VIII repr. 1998; IX, 2001).

SEGURADO E CAMPOS, José António (1972^a). *Octauia praetexta*. Lisboa.

_____ (1996). *Séneca. Tiestes*. Lisboa.

SOUSA, Ana Alexandra Alves de (2003). *Séneca. Fedra*. Lisboa.

_____ (2011). *Séneca. Medeia*. Coimbra.

TARRANT, R. J. (1976). *Seneca. Agamemnon*. Cambridge.

_____ (1985). *Seneca's Thyestes*. Atlanta (Georgia).

ZWIERLEIN, Otto (1986). *L. Annaei Senecae tragoediae*. Oxford.

b) Outras obras de Séneca (edições e traduções)

CAROÇO, Alexandra Flôr Puzinho. (2010). *Omnia humana caduca sunt: A Consolação a Márcia de Séneca*. Diss. de Mestrado. Lisboa.

GUMMERE, Richard M. (1970-1979). *Ad Lucilium Epistulae Morales*. Vol. I-III. London.

REYNOLDS, L. D. (1965). *L. Annaei Senecae ad Lucilium epistulae morales*. T. I-II. Oxford.

_____ (1977). *L. Annaei Senecae dialogorum libri duodecim*. Oxford.

SEGURADO E CAMPOS, José António (1991). *Cartas a Lucílio*. Lisboa.

c) Edições e traduções de outros autores

ALBERTO, Paulo Farmhouse (2007). *Ovídio. Metamorfoses*. Lisboa.

ANDERSON, William. S. ed. (1998). *Ovid's Metamorphoses*. Books 1-10. Stuttgart and Leipzig.

ARNIM, Hans von. *Stoicorum Veterum Fragmenta*, 1905 (t. I), 1903 (t. II), 1903 (t. III), 1924 (t. IV), Leipzig.

AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de. (2008). *Platão. O Banquete* (trad., introd. e notas). Lisboa.

CERQUEIRA, Luís M. G., et al. (2005). *Vergílio. Eneida*. 2ª ed. Lisboa.

FALCÃO, Pedro Braga (2004). *Cícero. Da Natureza dos Deuses*. Lisboa.

GREGORY, Justina (1999). *Euripides, Hecuba*. Atlanta. (com comentário)

HALM, Karl. ed. (1964). *Rhetores Latini Minores*. 1863, rpt. Frankfurt. Leipzig.

KOVACS, David (1995). *Euripides II: Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*. Cambridge (Mass.) – London.

LÓPEZ EIRE, A. (2002). *Poética. Aristóteles*. Madrid.

LOURENÇO, Frederico (2003). *Homero. Odisseia*. 3ª ed. Lisboa.

LOURENÇO, Frederico (2005). *Homero. Ilíada*. Lisboa.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira (1998). *Ésquilo, Oresteia. Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Lisboa.

ROSADO FERNANDES, Raul Miguel (1984). *Horácio. Arte poética*. Lisboa.

_____ (2011). *Henrich Lausberg. Elementos de retórica literária*. 6.ª ed. Lisboa.

SOUSA, Eudoro de (2000). *Aristóteles. Poética*. Lisboa.

VÁRZEAS, Marta Isabel de Oliveira (2015). *Dionísio Longino. Do Sublime*. Coimbra –São Paulo.

3. Estudos

ABREU, Manuel Viegas (1991). “Mito, ciência e vida: reflexões a propósito de Medeia”, in AA. VV., *Medeia no Drama Antigo e Moderno. Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991*. 57-73. Coimbra.

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel (2008). “Eficácia retórica: a palavra e a imagem”, *Rhêtorikê - Revista Digital de Retórica* #0: 1-26. Consultado em 10.09.2017: <http://www.rhetorike.ubi.pt/00/pdf/alexandre-junior-eficacia-retorica.pdf>

ALGRA, Keimpe (2006). “Stoic Theology”, *Inwood* (2006) 153-178.

AMOROSO, Filippo (1984). *Seneca, Uomo di Teatro*. Palermo.

ANDRE, Jean-Marie (1966). *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine, des origines à l'époque augustéenne*. Paris.

ANNAS, Julia (1993). *The Morality of Happiness*. Oxford.

ARICÒ, Giuseppe (1981). “Seneca e la tragedia latina arcaica”, *Dioniso* 52: 339-356.

ARMISEN-MARCHETTI, Mireille (1981). “L'orientation de l'espace imaginaire chez Sénèque: remarques sur l'image du chemin”, *Pallas* 28: 31-43.

_____ (1989). *Sapientiae Facies: étude sur les images de Sénèque*. Paris.

ASSUNTO, Rosario (1994). *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo.

- BACHELARD, Gaston (1989). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo.
- BAKHTIN, Mikhail (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo.
- BALULA, João Paulo Rodrigues (1994). *Mora mortis: os caminhos do sofrimento e da liberdade nas Troades de Séneca* (diss. mestrado). Coimbra.
- _____ (2015). “Contributos para a leitura das *Troianas* de Séneca”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 17: 299-322.
- BARTSCH, Shadi & WRAY David S. eds. (2009). *Seneca and the Self*. Cambridge.
- BARTSCH, Shadi (2009). “Senecan metaphor and Stoic self-instruction”, Bartsch & Wray (2009) 208-217.
- BAUZÁ, Hugo F. (1981). “El tema de la Edad de Oro en *Fedra* de Séneca”, *Dioniso* 41: 55-66.
- BEARE, William (1964). *The Roman Stage*. London.
- BENVENISTE, Émile (1969). *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes. Tome II: pouvoir, droit, religion*. Paris.
- BENVENISTE, Émile (1969). “Le vocabulaire latin des signes et des présages”, Benveniste (1969) 255-263.
- BERGHAUS, Günther (1992). “Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory”, *Dance Research — The Journal of the Society for Dance Research* 10(2): 43-70.
- BERLEANT, Arnold (1995). “The Aesthetics of art and nature”, Salim & Gaskell eds. (1995) 228-243.
- BERTHOZ, Alain (2003). *La décision*. Paris.
- BESNIER, Bernard (1996). “La nature dans le Livre II du *De Natura Deorum* de Cicéron”, Lévy ed. (1996) 127-175.
- BISHOP, J. David (1972). “Seneca’s *Troades*: Dissolution of a Way of Life”, *RhM* 115.4: 329-337.
- _____ (1966). “Seneca’s *Hercules Furens*, tragedy from *modus uitae*”, *C&M* 27: 216-224.
- BLITZEN, Carol (1976). “The Senecan and Euripidean *Medea*: a comparison”, *CB* 52: 86-90.

- BLOOM, Harold (1991). *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Lisboa.
- BOBZIEN, Suzanne (1998). *Determinism and Freedom in Stoic Philosophy*. Oxford.
- BODSON, Arthur (1967). *La Morale Sociale des Derniers Stoïciens, Sénèque, Épictète et Marc-Aurèle*. Paris.
- BOISSIER, Gaston (1861). *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées?*. Paris.
- BONELLI, Guido (1978). "Il carattere retorico delle tragedie di Seneca", *Latomus* 37: 395-418.
- BONNECHERE, Pierre (1994). *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*. Liège.
- BOVIS, André de (1948). *Le souverain Bien et l'imortalité*. Paris.
- BOYLE, Anthony James (1983). "Hic epulis locus: the tragic worlds of Seneca's *Agamemnon* and *Thyestes*", *Ramus* 12: 199-228.
- _____ (1985). "In nature's bonds: a study of Seneca's *Phaedra*", *ANRW II*. 32.2: 1284-1347.
- _____ (1997). *Tragic Seneca: an essay in the theatrical tradition*. London.
- _____ (2006). *Roman Tragedy*. Oxon — New York.
- BRADEN, Gordon (1985). *Renaissance tragedy and the Senecan tradition: anger's privilege*. New Haven.
- BRASETE, Maria Fernanda coord. (2001). *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro.
- BREHIER, Émile (1997). *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. 9^{ème} ed. Paris.
- BRAUND, Susanna Morton ed. (2004). *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge.
- BRAUND, Susanna Morton & GILL, Christopher eds. (1997). *The passions in Roman thought and literature*. Cambridge.
- BROWNE, R. A. (1952). "Medea-interpretations", White ed. (1952) 76-9.
- BRUN, Jean (1986). *Le Stoïcisme*, trad. port. de João Amado. Lisboa.
- BURTON, Henry F. (1909). "Seneca's idea of God", *The American Journal of Theology* 13(3): 350-369.

- CAILLOIS, Roger (1972). *O Mito e o Homem*. Lisboa.
- CALDER, William Musgrave III (1970). "Originality in Seneca's *Troades*", *CPh* 65: 75-82.
- _____ (1975). "The size of the Chorus in Seneca's *Agamemnon*", *CPh* 70: 32-5.
- _____ (1976). "Seneca's *Agamemnon*", *CPh* 71: 27-36.
- CARDOSO, Zélia de Almeida (1994-95). "A presença da Morte em *As Troianas* de Séneca", *Classica* (Brasil) 7-8: 153-164.
- _____ (2003). "Política e poder nas obras de Séneca", *Phoînix* 9: 360-379.
- CARLSON, Allen (2000). *Aesthetics and the Environment: the appreciation of nature, art and architecture*. New York.
- CARROLL, Noël (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. London.
- CASSIRER, Ernst (1995). *Ensaio sobre o Homem*, trad. de Carlos Branco. 2.^a ed. Lisboa.
- CATTIN, Aurèle (1956). "L'âme humaine et la vie future dans les textes lyriques des tragédies de Sénèque", *Latomus* 15: 359-365.
- _____ (1963^a). "La géographie dans les tragédies de Sénèque". *Latomus* 22.4: 685-703.
- _____ (1963^b). *Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque*. Cormondreche.
- CAVIGLIA, Franco (1981^b). "L'inganno di Andromaca. Nota su Sen. *Troad.* 524-604", *Dioniso* 42: 455-9.
- CHARLES-SAGET, Annick (1998). "Sénèque et le théâtre de la cruauté", *Pallas* 49: 149-155.
- CHAUMARTIN, François-Régis (1996). "La nature dans les *Questions naturelles* de Sénèque", Lévy (1996) 177-190.
- COLLINGWOOD, Robin G. (1965). *The Idea of Nature*. Oxford.
- COLOMBERO, Carlo (1985). *Uomo e natura nella filosofia del Rinascimento*. Torino.
- CONSUELO ÁLVAREZ, María del (1974). "El *Edipo* de Séneca y sus precedentes", *CFC(G)* 7: 181-239.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1979). "Edad de oro, lugar ameno y vida feliz en *Fedra*, 483-564". *CFC(L)* 16: 155-176.

- CROISILLE, Jean-Michel (1964^a). “Lieux communs, *sententiae* et intentions philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque”, *REL* 42: 276-301.
- _____ (1964^b). “Le personnage de Clytemnestre dans l’*Agamemnon* de Sénèque”, *Latomus* 23: 464-472.
- CURTIUS, Ernst Robert (1954). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. vol. 1. Mexico-Buenos Aires.
- D’ANGELO, Paolo (2001). *Estetica della natura: bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Roma.
- DACOS, Nicole (1969). *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. London.
- DAMÁSIO, António (2011). *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e o Cérebro Humano*. ed. revista e actualizada. Lisboa.
- DANGEL, Jacqueline (2001). *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*. Louvain.
- DAVIS, Peter J. (1991). “Fate and human responsibility in Seneca's *Oedipus*”, *Latomus* 50: 150-163.
- DOMENACH, Jean-Marie (1967). *Le retour du tragique*. Paris.
- DROSS, Juliette (2013). “Texte, image et imagination: le développement de la rhétorique de l’évidence à Rome”, *Pallas* 93: 269-279.
- DUARTE, Ricardo (2015). *O ideal da morte estoíca: dignidade e opróbrio na obra de Séneca* (tese de doutoramento). Lisboa.
- DUFRENNE, Mikel (2002). *Estética e filosofia*. 3.^a ed. São Paulo.
- DUHOT, Jean-Joël (1989). *La conception stoïcienne de la causalité*. Paris.
- DUMONT, Jean-Paul (1968). *La philosophie antique*. Paris.
- DUPONT, Florence (1995). *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Paris.
- DURKHEIM, Émile (1986). *Le Suicide: Étude de Sociologie*. Paris.
- EDELSTEIN, Ludwig (1966). *The Meaning of Stoicism*. Cambridge.
- ELORDUY, Eleuterio (1972). *El estoicismo*. Madrid.

- ELSE, Gerald F. (1957). *Aristotle's Poetics. The Argument*. Cambridge.
- EVANS, Elizabeth C. (1950). "A Stoic aspect of Senecan drama: portraiture", *TAPhA* 81: 169-184.
- FABRE-SERRIS, Jacqueline (1996). "Nature, Mythe et Poésie", *Lévy* (1996) 23-42.
- FAGGIN, Giuseppe (1967). "Il misticismo astrale di Seneca", *A&R* 12: 23-37.
- FAVEZ, Charles (1947). "Le pessimisme de Sénèque", *REL* 25: 158-163.
- FEDELI, Paolo (2000). "Seneca e la natura", Parroni (a cura di) (2000) 25-45.
- FERREIRA, Nelson Henrique da Silva (2012). *A imagética animal e a conceção popular. Um paralelo entre a literatura egípcia e a fábula esópica* (diss. mestrado). Coimbra.
- FERREIRA, Paulo Sérgio (2008). "Os precedentes greco-latinos da nichtaristotelische Dramatik senequiana", *AISTHE* 2: 16-35.
- _____(2009). "Os espaços das *Troades* de Séneca", Francisco Oliveira *et al.* ed. (2012) *Espaços e paisagens: Antiguidade Clássica e heranças contemporâneas*. vol. 1. 183-189. Coimbra.
- _____(2011^a). *Séneca em Cena. Enquadramento na tradição greco-latina*. Lisboa.
- _____(2011^b). "Contributo para o estudo da relação entre estoicismo e moral tradicional romana em Séneca: a *Vniuersi generis humani societas* e a *Pietas erga parentes*", *Humanitas* 63: 303-320.
- _____(2011^c). "O *extispicium* no *Oedipus* de Séneca e a *Guernica* de Picasso", *Revista Mundo & Letras* 2: 75-84.
- FIALHO, Maria do Céu Zambujo (2016). "A febre da guerra: retórica e demagogia em *Ifigénia em Áulide*", *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 18: 81-98.
- FITCH, John G. (2000). "Playing Seneca?", Harrison ed. (2000) 1-12.
- FITCH, John G. & MCELDUFF, Siobhan (2002). "Construction of the Self in Senecan Drama", *Mnemosyne* 55: 18-40.
- FOIX, Sebastián (1955). "Séneca, mentor de almas", *Helmantica* 6: 203-256.
- FORTEY, Stuart & GLUCKER, John (1975). "Actus tragicus: Seneca on the stage", *Latomus* 34: 699-715.

- FRITZ, Kurt von (1962). *Antike und Moderne Tragödie*. Berlin.
- GAHAN, John J. (1987). “*Imitatio* and *aemulatio* in Seneca's *Phaedra*”, *Latomus* 46: 380-7.
- _____ (1988). “Imitation in Seneca: *Phaedra* 1000-1115”, *Hermes* 116: 122-4.
- GALÁN, Lía Margarita (2007). “La adivinación en *Oedipus* de Séneca”, *Auster* 12: 41-55.
- GARELLI, Marie-Hélène (1998). “Tradition littéraire et création dramatique dans les tragédies de Sénèque: l'exemple des récits de messagers”, *Latomus* 57: 15-32.
- GARTON, Charles (1959). “The background to character portrayal in Seneca”, *CPh* 54: 1-9.
- GIANCOTTI, Francesco. (1953). *Saggio sulle tragedie di Seneca*. Roma – Napoli – Città di Castello.
- _____ (1957). *Cronologia dei dialoghi di Seneca*. Torino.
- GIARDINA, Gian Carlo (1964). “Per un inquadramento di Seneca nella cultura e nella società del suo tempo”, *RCCM* 6: 171-180.
- GONÇALVES, Carla Susana Vieira (2001^a). “Inovação no tratamento senequiano do mito de Édipo – I. A peste”, *BEC* 35: 81-95.
- _____ (2001^b). “Inovação no tratamento senequiano do mito de Édipo – II. O haruspício”, *BEC* 36: 123-131.
- _____ (2002). “Inovação no tratamento senequiano do mito de Édipo – III. A Necromancia”, *BEC* 37: 62-67.
- _____ (2003). *A Inectiva na Tragédia de Séneca*. Lisboa.
- GRANT, Mark (2000). “Seneca's tragic geography”, *Latomus* 59: 88-95.
- GRILLO, José Geraldo Costa (2011). “Violência sexual no Rapto de Cassandra: um estudo de sua iconografia nos vasos áticos (séculos VI-V a.C.)”, *Phoînix* 17: 75-85.
- GRIMAL, Pierre (1964). “Les tragédies de Sénèque”, Jean Jacquot *et al.* (1964). *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance* (Royaumont, mai 1962). 1-10. Paris.
- _____ (1970). “Nature et limites de l'éclectisme philosophique chez Sénèque”, *LEC* 38: 3-17.
- _____ (1979). *Sénèque ou la conscience de l' Empire*. Paris.
- _____ (1985). “Sénèque et le Stoïcisme Roman”, *ANRW* 36.3: 1962-1992.

- _____ (1992). "L'image du pouvoir royal dans les tragédies de Sénèque". *Pallas* 38: 409-415.
- GUASTELLA, Gianni (1988). *La contaminazione e il parassita: due studi su teatro e cultura romana*. Pisa.
- _____ (1994). "La prova nel delitto. Seneca e il mito di Atreo e Tieste", *Dioniso* 64: 105-153.
- _____ (2001). "Virgo, Coniunx, Mater: the wrath of Seneca's Medea", *Classical Antiquity* 20 (2): 197-220.
- GUILLAUMONT, François (1996). "La nature et les prodiges dans la religion et la philosophie romaines", Lévy (1996) 43-64.
- GUMMERE, Richard M. (1963). *Seneca the philosopher and his modern message*. New York.
- HADAS, Moses (1939). "The Roman Stamp of Seneca's Tragedies", *AJPh* 60: 220-231.
- HAMON, Philippe & BAUDOIN, Patricia (1981). "Rhetorical Status of Descriptive", *Yale French Studies* 61: 1-26.
- HARRIS, William V. (2001). *Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*. Cambridge, Mass.
- HARRISON, George W. M., ed. (2000). *Seneca in performance*. London.
- HENRY, Denis & WALKER, B. (1965). "The futility of action: a study of Seneca's *Hercules Furens*", *CPh* 60: 11-22.
- _____ (1966). "Phantasmagoria and idyll: an element of Seneca's *Phaedra*", *G&R* 13: 223-239.
- _____ (1967). "Loss of Identity: *Medea superest?* A Study of Seneca's Medea", *CPh* 62: 169-181.
- HERINGTON, C. John (1961). "*Octavia praetexta*: a survey", *CQ* 11: 18-30.
- _____ (1966). "Senecan Tragedy", *Arion* 5: 422-471.
- HERRMANN, L. (1924). "Les tragédies de Sénèque étaient-elles destinées au théâtre?" *RBPh* 3(4): 841-6.
- _____ (1924^b). *Le théâtre de Sénèque*. Paris.

- HINE, Harry (1995). "Seneca, Stoicism, and the problem of moral evil", Doreen Innes *et al.* eds.(1995). *Ethics and rhetoric: classical essays for Donald Russell on his seventy-fifth Birthday*. 93-106. Oxford.
- HOOK, Brian S. (2000). "Nothing within which passeth show: Character and *color* in Senecan tragedy", Harrison ed. (2000) 53-72.
- HOVEN, René (1971). *Stoïcisme et stoïciens face au problème de l'au delà*. Paris.
- INWOOD, Brad (2005). "Natural Law in Seneca", Inwood (2005). *Reading Seneca: Stoic Philosophy at Rome*. 224-248. Oxford.
- _____ ed.(2006). *The Cambridge Companion to the Stoics*. Cambridge.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1994). *Premières et dernières pages*. Paris.
- KAPP, Silke (2004). *Non Satis Est: Excessos e Teorias Estéticas no Esclarecimento*. Porto Alegre.
- KEMAL, Salim & GASKELL, Ivan (1995). *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge.
- KENNEDY, George A. (1972). *The Art of Rhetoric in the Roman World 300 b.C. – a.d.300*. Princeton.
- LALANDE, André (1972). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris.
- LANZA, D. (1981). "Lo spettacolo della parola (riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca)", *Dioniso* 52: 463-476.
- LAPIDGE, Michael (1989). "Stoic Cosmology and Roman Literature, First to Third Centuries a.d.", *ANRW* 36.3: 1379-1429.
- LEFÈVRE, Eckard hrsg. (1972). *Senecas tragödien*. Darmstadt.
- LEVY, Carlos ed. (1996). *Le concept de nature à Rome: la physique. Actes du séminaire de philosophie romaine de l'Université de Paris XII-Val de Marne (1992-1993)*. Paris.
- _____ (1996). "Philosopher à Rome", Lévy ed. (1996) 7-20.
- LITTLEWOOD, Cedric. A. J. (2004). *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*. Oxford.
- LOHNER, José E. dos Santos (2011). "Variedade de gêneros e teatralidade nos dramas de Sêneca", *Classica (Brasil)* 24. 1/2: 86-102.

- LONG, Anthony A. (1984). *La Filosofía Helenística*. Madrid.
- LÓPEZ MOREDA, Santiago (1998). “Sueño de Eneas y Andrómaca: Verg., *Aen.* II 268-295 y Sen., *Troad.* 438-488”, *Emerita* 66.2: 361-381.
- LORAUX, Nicole (1994). *As Mães de Luto*. Lisboa.
- LUÍS, Joana Quaresma (2008). “Vida, arte e paisagem: Jankélévitch, leitor de Simmel”, *Philosophica* 32: 31-51.
- MACBAIN, Bruce (1982). *Prodigy and expiation: a study in religion and politics in Republican Rome*. Bruxelles.
- MADER, Gottfried (2000). “*Quis queat digne eloqui?* Speech, gesture and the grammar of the *mundus inuersus* in Seneca’s *Thyestes*”, *A&A* 46: 153-172.
- _____(2002). “*Vt pictura poesis: Sea-bull and Senecan baroque (Phaedra 1035-49)*”, *C&M* 53: 289-300.
- MANDEL, Oscar (1961). *A definition of tragedy*. New York.
- MANS, M. J. (1984). “The Macabre in Seneca’s Tragedies”, *Aclass* 27: 101-119.
- MANSFELD, Jaap (1992). “*Peri kosmou: A note on the story of a title*”, *Vigiliae Christianae* 46: 391-411.
- MARCOSIGNORI, Anna M. (1960). “Il concetto di *uirtus* tragica nel teatro di Seneca”, *Aeuum* 34.3: 217-233.
- MARIN, Andréia A. & KASPER, Kátia M. (2009). “A natureza e o lugar habitado como âmbitos da experiência estética: novos entendimentos da relação ser humano-ambiente”, *Educação em Revista* 25.2: 267-282.
- MARTI, Berthe M. (1945). “Seneca’s Tragedies. A New Interpretation”, *TAPhA* 76: 216-245.
- _____(1947). “The prototypes of Seneca's tragedies”, *CPh* 42: 1-16.
- MARTÍN SÁNCHEZ, M.^a de Fátima (1984). *El ideal del sabio en Séneca*. Córdoba.
- _____(1990). “Virgilio en Séneca: uso senequiano de la poesía de Virgilio según la tradición diatróbica”, *Helmantica* 41: 201-216.
- MARTINA, Antonio (1981). “Il mito della casa di Atreo nella tragedia di Seneca”, *Dioniso* 52: 125-209.

- MASTRONARDE, Donald J. (1970). "Seneca's *Oedipus*: the drama in the word", *TAPhA* 101: 291-315.
- MATIAS, Mariana Montalvão (2005). "A nobreza de um sacrifício voluntário – o *extremus decor* da Políxena senequiana", *Biblos* 3: 273-284.
- _____(2007). "Higino, um mitógrafo latino em tradução III: o mito de Hipólito", *BEC* 47: 57-60.
- _____(2008). "Higino, um mitógrafo latino em tradução VI: o mito de Teseu e Ariadne", *BEC* 50: 35-44.
- _____(2009). *Paisagens naturais e paisagens da alma no drama senequiano: Troades e Thyestes*. Coimbra.
- _____(2010). "Higino, um mitógrafo latino em tradução IX. O mito de Pasífae", *BEC* 53: 57-64.
- MATOS, Andityas S. de M. C. (2010). "A *Phýsis* como fundamento do sistema filosófico estóico", *Kriterion* 121: 173-193.
- MAURACH, Gregor (1966). "Jason und Medea bei Seneca", *A&A* 12: 125-146.
- MAZZOLI, Giancarlo (1967). "Genesi e valore del motivo escatologico in Seneca. Contributo alla questione posidoniana", *RIL* 101: 203-262.
- _____(1996). "Natura vs. uomo nella tragedia di Seneca". Silvana Rocca (a cura di) *Latina Didaxis XI. L'uomo e la natura. Atti del Convegno di Bogliasco 30-31 marzo 1996*. 13-30. Genova.
- _____(1998). "Les prologues des tragédies de Sénèque", *Pallas* 49: 121-134.
- MEDEIROS, Walter de (1991). "A donzela no carro do Sol. Os caminhos do abismo e da redenção na *Medeia* senequiana". AA. VV. *Medeia no drama antigo e moderno – Actas do colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991*. 45-56. Coimbra.
- _____(1995). "A torre e o túmulo nas *Troianas* de Séneca", *Arquipélago* 4: 381-390.
- MELTZER, Gary (1988). "Dark Wit and Black Humour in Seneca's *Thyestes*", *TAPhA* 118: 309-330.
- MENDELL, Clarence W. (1968). *Our Seneca*. New Haven.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1999). *Fenomenologia da percepção*. 2.^a ed. São Paulo.

- _____ (2000). *A natureza*. São Paulo.
- MICHEL, Alain (1982). *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*. Paris.
- MIGUEL JOVER, José L. de (1996). "Palabra y Espectáculo: del *Hipólito* de Eurípides a la *Fedra* de Séneca", Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez coord. (1997) *Séneca dos mil años después: actas del Congreso Internacional del Bimilenario de su nacimiento (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996)*. 273-280.
- MORIN, Edgar (1990). *Science avec conscience*. Paris.
- MOSSMAN, Judith (1995). *Wild Justice: a study of Euripides' Hecuba*. Oxford.
- MOST, Glenn W. (1992). "*Disiecti membra poetae*: the rhetoric of dismemberment in Neronian poetry", Ralph Hexter & Daniel Selden ed. *Innovations of Antiquity*. 391-419. New York.
- MOTTO, Anna Lydia & CLARK, John R. (1984). "Seneca's *Troades*: Hecuba's progress of tribulation", *EClás* 26.2: 273-281.
- _____ (1985). "Seneca's *Agamemnon*: tragedy without a hero", *Athenaeum* 63:136-144.
- _____ (1994). "The monster in Seneca's *Hercules Furens* 926-939", *CPh* 89: 269-272.
- _____ (1995). "Senecan *paratragoedia*", *CFC(L)* 9: 135-149.
- MUGELLES, Rossana (1973). "Il senso della natura in Seneca tragico". Enzo V. Marmorale ed. *Argentea aetas. In memoriam Entii V. Marmorale*. 29-66. Genova.
- NEWTON, Thomas (1927). *Seneca: His Tenne Tragedies Translated Into English*. London.
- NOVAK, M.^a da Glória (1999). "Estoicismo e Epicurismo em Roma", *Letras Clássicas* 3: 257-273.
- NOVARINA, Valère (1999). *Devant la parole*. Paris.
- NUSSBAUM, Martha C. (1993). "Poetry and the passions: two Stoic views", Jacques Brunschwig & Martha C. Nussbaum eds. (1993). *Passions & perceptions. Studies in Hellenistic philosophy of mind*. Proceedings of the Fifth Symposium Hellenisticum. 97-149. Cambridge.
- _____ (2004). *Hiding from Humanity: Disgust, Shame, and the Law*. Princeton.

- OLIVEIRA, Francisco de (1999). “Imagem do poder na tragédia de Séneca”, *Humanitas* 51: 49-83.
- _____(2002). “O campo semântico de *possum* na tragédia de Séneca”, Aires A. Nascimento coord. (2002). *De Augusto a Adriano. Actas do Colóquio de literatura latina (Lisboa, 2000. Novembro 29-30)*. 499-510. Lisboa.
- ORTEGA, Augusto A. (1965). “La dimensión religiosa en el pensamiento de Séneca”, *Actas del Congreso Internacional de Filosofía en Conmemoración de Séneca, en el XIX centenario de su muerte*. vol. I. 29-54. Córdoba.
- OTIS, Brooks (1966). *Ovid as an epic poet*. Cambridge.
- OWEN, William H. (1968). “Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca’s tragedies”, *TAPhA* 99: 291-313.
- _____(1970). “Time and Event in Seneca’s *Troades*”, *WS* 4: 118-137.
- PADEL, Ruth (1992). *In and Out of Mind: Greek Images of the Tragic Self*. Princeton – New Jersey.
- PARATORE, Ettore (1957). “Originalità del teatro di Séneca”, *Dioniso* 20, 3-4: 53-74.
- _____(1966). *Il prologo dello Hercules furens di Seneca e l'Eracle di Euripide*. Roma.
- _____(1981). “Seneca autore di teatro”, *Dioniso* 52: 29-46.
- PARRONI, Piergiorgio (a cura di) (2000) *Seneca e il suo Tempo. Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino 11-14 novembre 1998*. Salerno.
- PELLICER, André (1966). *Natura: étude sémantique et historique du mot latin*. Paris.
- PEMBROCKE, S. G. (1971). “Oikeiôsis”, Anthony A. Long ed. (1971) *Problems in Stoicism*. 114-49. London – New York.
- PEREIRA, Susana Marques (2006). *Sonhos e visões na tragédia grega*. Coimbra.
- PESSOA, Fernando (1972). *Obra poética*. Rio de Janeiro.
- _____(1982). *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. vol. I. Lisboa.
- PETRONE, Gianna (1984). *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*. Palermo.

- PIMENTEL, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa (1987). “A conciliação da estética literária e da filosofia em Séneca: A tragédia *Phaedra*”, *Euphrosyne* 15: 257-268.
- _____ (1993). *Quo uerget furor? Aspectos estoicos na Phaedra de Séneca*. Lisboa.
- _____ (1999). “A *meditatio mortis* nas tragédias de Séneca”, *Classica* 23: 27-45.
- _____ (2001). “Teatro, actores e público no Alto Império romano”, *Brasete* coord. (2001) 329-348.
- PLANTIN, Christian (2004). “*Ad passiones*. Affects et logique dans l’argumentation”, Maria Aldina Marques *et al.* org. *Práticas de Investigação em Análise Linguística do Discurso. Actas do II Encontro Internacional de Análise Linguística do Discurso*. 163-179. Braga.
- POCIÑA, Andrés (2001). “O amor de Medeia, visto por Eurípides e Séneca”, *Brasete* coord. (2001) 131-152.
- POCIÑA PEREZ, Andrés (1977). “Finalidad politico-didáctica de las tragédias de Séneca”, *Emerita* 44: 279-301.
- POE, Joe P. (1969). “An analysis of Seneca’s *Thyestes*”, *TAPhA* 100: 355-376.
- PRATT, Norman T. (1948). “The Stoic base of Senecan drama”, *TAPhA* 79: 1-11.
- _____ (1963). “Major systems of figurative language in Senecan melodrama”, *TAPhA* 94: 199-234.
- _____ (1983). *Seneca's drama*. Chapel Hill and London.
- RAINA, Giampiera (1997). “Rossore e pallore sul volto dei personaggi tragici senecani”, *Paideia* 52: 275-292.
- REGENBOGEN, Otto (1930). “Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas”, *Vorträge der Bibliothek Warburg* 7. 1927/28:167-218. Leipzig-Berlin.
- RICCI, Angelo (1967). *O teatro de Séneca*. Porto Alegre.
- RIVOLTELLA, Massimo (1993). “Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità in ‘crescendo’”, *Aevum* 67: 113-128.
- ROBIN, Léon (1948). *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*. Paris.
- ROCHA-PEREIRA, Maria Helena (1995). *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. Coimbra.

- _____ (1998). *Estudos de História da Cultura Clássica*. Vol. I. Lisboa.
- _____ (2000) *Romana. Antologia da Cultura Latina*. 4.^a ed. Coimbra.
- RODOLPHO, Melina (2014). “Écfrase e Evidência”, *Letras Clássicas* 18: 94-113.
- RODRIGUES, Nuno Simões (2010). “Ainda Clitemnestra, a «mulher de máscula vontade»”, *Cadmo* 20: 393-405.
- ROSATI, Gianpiero (2002). “La scena del potere. Retorica del paesaggio nel teatro di Seneca”, Gianpaolo Urso (a cura di) (2002). *Hispania terribus omnibus felicior. Premesse ed esiti di un processo di integrazione, Fondazione Niccolò Canussio. Atti del convegno internazionale (Cividale del Friuli, 27-29 settembre 2001)*. 225-239. Pisa.
- ROSE, Amy R. (1985). “Seneca's dawn song (*Hercules Furens*, 125-58) and the imagery of cosmic disruption”, *Latomus* 44: 101-123.
- ROSENMEYER, Thomas G. (1982). *The art of Aeschylus*. Berkeley.
- _____ (1989). *Senecan drama and stoic cosmology*. Berkeley-Los Angeles-London.
- _____ (2000). “Seneca and nature”, *Arethusa* 33: 99-119.
- ROSSET, Clément (1995). *L'anti-nature: éléments pour une philosophie tragique*. 3^{ème} ed. Paris.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1780-1789). *Émile ou De l'éducation*. vol. 4. Genève. Consultado em 10-09-2017: <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0017.pdf>
- RUIZ DE ELVIRA Y SERRA, María Rosa (1974). “Los Pelópidas en la literatura clásica”, *CFC* 7: 249-302.
- RUSSELL, D. A. (1981). “Longinus Revisited”, *Mnemosyne* 34: 72-86.
- SAGAN, Eli (1979). *The Lust to Annihilate. A Psychoanalytic Study of Violence in Ancient Greek Culture*. New York.
- SAINT-DENIS, E. de (1942). “Les énumérations de prodiges dans l'oeuvre de Tite-Live”, *RPh*. 16: 126-142.
- SALLES, Ricardo (2006). *Los estoicos y el problema de la libertad*. México.
- SANTOS, Milton (1996). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo.
- SARAMAGO, José (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa.
- SCHETTER, W. (1965). “Sulla struttura delle *Troiane* di Seneca”, *RFIC* 93: 396-429.

- SCHIESARO, Alessandro (1997). "Passion, reason and knowledge in Seneca", Braund & Gill eds. (1997). 89-111. Cambridge.
- _____ (2003). *The passions in play: Thyestes and the dynamics of Senecan drama*. Cambridge.
- _____ (2014). "Seneca's *Agamemnon*: the entropy of tragedy", *Pallas* 95: 179-191.
- SCHILLER, Friedrich (1997). *Textos Sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Lisboa.
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1809). *Über dramatische Kunst und Literatur*. Heidelberg.
- SCHMITZ, Christine (1993). *Die kösmische Dimension in den Tragödien Senecas*. Berlin.
- SEGAL, Charles (1965). "The tragedy of the Hippolytus: the waters of the ocean and the untouched meadow", *HSPH* 70: 117-169.
- _____ (1969). *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*. Wiesbaden.
- _____ (1983). "Boundary violation and the landscape of the self in Senecan tragedy", *A&A* 29: 172-87.
- _____ (1984). "Senecan baroque: the death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides", *TAPhA* 114: 311-25.
- SEGURADO E CAMPOS, José António (1972^b). "O simbolismo do fogo nas tragédias de Séneca", *Euphrosyne* 5:185-247.
- _____ (1973/1974). "A narração de Eurílates (Séneca, *Agamémnon*, 421-578)", *Euphrosyne* 6: 49-70.
- _____ (1977). "Séneca e Hércules (Observações sobre o *Hercules furens*", *Euphrosyne* 8: 161-168.
- _____ (1983-84^a). "Notas para uma leitura de *Phaedra* de Séneca", *Euphrosyne* 12: 155-176.
- _____ (1983-1984^b). "Para uma interpretação do *Oedipus* de Séneca: o prólogo", *Euphrosyne* 12: 223-232.
- _____ (1987). "A linguagem dos gestos no teatro de Séneca", *Euphrosyne* 15: 109-134.
- _____ (1997). "*Ratio* e *Voluntas* no pensamento de Séneca", *Classica* 22: 79-92.
- _____ (1999). "Séneca, "Brecht e o teatro épico", *Classica* 23: 9-26.

- _____ (2010). “A *scala naturae* e a ética de Séneca”, Inês de Ornellas e Castro & Vanda Anastácio coords. (2010). *Revisitar os saberes: referências clássicas na cultura portuguesa do Renascimento à Época Moderna*. 157-172. Lisboa.
- SEISDEDOS HERNÁNDEZ, Antonio (1983-84). “Estructura, tema e imágenes en las *Troyanas* de Séneca”, *CFC* 18: 395-405.
- _____ (1988). “Fuerzas de destrucción en *Fedra* de Séneca”, *CFC* 21: 345-358.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo (2004). “Filosofia e paisagem; aproximações a uma categoria estética”, *Philosophica* 23: 87-102.
- _____ (2008). “Da essência do jardim: aproximações a uma categoria filosófica”, *Philosophica* 32: 5-13.
- SHARPLES, R. W. (1996). *Stoics, Epicureans and Sceptics. An introduction to Hellenistic Philosophy*. London and New York.
- SHELTON, Jo-Ann (1975). “Problems of time in Seneca’s *Hercules Furens* and *Thyestes*”. *California Studies in Classical Antiquity* 8: 257-269.
- _____ (1978). *Seneca's Hercules furens. Theme, structure and style*. Göttingen.
- SILVA, Ana Filipa Isidoro da (2008). *O mito de Hércules recriado: da loucura trágica de Eurípides à serenidade estoica de Séneca*. (diss. mestrado). Lisboa.
- _____ (2016). *Impetus animi: a linguagem dos affectus nas tragédias de Séneca*. (tese de doutoramento). Lisboa.
- MARCUCCI, Silvia (1996). *Modelli "tragici" e modelli "epici" nell'Agamemnon di L. A. Seneca*. Milano.
- SIMMEL, Georg (1993). *La tragédie de la culture et autres essais*. Paris.
- SOARES, Nair de Nazaré Castro (1996). *Literatura Latina – Teatro. Sátira. Epigrama. Romance. Guia de Estudo*. Coimbra.
- _____ (1999). “Dramaturgia e actualidade do teatro clássico: matéria e forma na tragédia quinhentista”, *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa. Actas do I Congresso da APEC*. 171-182. Coimbra.
- _____ (1999^b). *Tragédia do Príncipe João de Diogo de Teive*. Coimbra.

- _____ (2000). “Mito e imagens clássicas na poesia trágica renascentista, em Portugal”, *Actas do Symposium Classicum I Bracarense – Mitologia clássica e a sua recepção na Literatura Portuguesa*. 67-93. Braga.
- _____ (2003). “Laços de família no teatro antigo: o drama dos Atridas em Séneca”, *Ideas. Conflicto, drama y literatura en el mundo antiguo – Ciclo de conferencias de la XLVIII edición del Teatro Clásico de Mérida, Madrid*. 107-147. Madrid.
- _____ (2004). “O drama dos Atridas. A tragédia *Thyestes* de Séneca”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 6: 51-98.
- SOUSA, Ana Alexandra Alves de (2005). “Teseu: um homem prepotente e traído ou traído e desesperado?”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 7: 25-36.
- STALEY, Gregory Allan (2009). *Seneca and the idea of tragedy*. Oxford.
- STROH, Wilfried (2008). “Staging Seneca: the production of *Troas* as a philological experiment”, John G. Fitch (ed.) (2008). *Seneca. Oxford Readings in Classical Studies*. 195-220. Oxford.
- SYME, Ronald (1987). “Exotic names, notably in Seneca’s tragedies”. *AClass* 30: 49-64.
- TARRANT, R. J. (1978). “Senecan drama and its antecedents”, *HSPH* 82: 213-263.
- TEIXEIRA, Cláudia (2012). “O poeta e a cidade: Virgílio”, Cristina Pimentel *et al.* eds. (2012). *O poeta e a cidade no mundo romano*. 7-35. Coimbra.
- THOMAS, Jean-François. (1999). “Le vocabulaire de la crainte en latin: problèmes de synonymie nominale”, *REL* 77: 216-233.
- TIETZE LARSON, Victoria (1991). “The *Hercules Oetaeus* and the picture of the *sapiens* in Senecan prose”, *Phoenix* 45: 39-49.
- _____ (1994). *The role of description in Senecan tragedy*. Frankfurt/Main.
- TOLA, Eleonora (2009). “Una lectura del *Agamemnon* de Séneca: *nefas* trágico e imaginario poético”, *Auster* 14: 85-99.
- _____ (2012). “Matrices estilísticas del *Hercules furens* de Séneca: mito, recepción y poética trágica”, *Classica (Brasil)* 25: 9-21.
- TRAINA, A. (1995). *Lo stile 'drammatico' del filosofo Seneca*. 5.^a ed. Bologna.
- TROMBINO, Roberta (1988). “Seneca e la semiotica del lutto”, *Dioniso* 58: 75-111.

- TUAN, Yi-Fu (1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo.
- URRACA GAZTELU-URRUTIA, Francisco J. (1965). *Lo mágico y religioso en el teatro de Séneca*. Madrid.
- USCATESCU, G. (1965). *Séneca nuestro contemporáneo*. Madrid.
- _____ (1967). “Seneca autore drammatico attuale”, *Dioniso* 41: 103-125.
- _____ (1981). “Seneca e la tradizione del teatro di sangue”, *Dioniso* 52: 369-389.
- VASCONCELOS, Helena (2008). “Procedimentos estilísticos no discurso do mensageiro na *Fedra* de Séneca”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 10: 45-61.
- VERBEKE, Gérard (1945). *L'évolution de la doctrine du pneuma du stoïcisme à S. Augustin*. Paris.
- VERNANT, Jean-Pierre (1981). “Sacrifice et mise a mort dans la ΘΥΣΙΑ grecque”, Olivier Reverdin & Bernard Grange eds. (1981) *Le Sacrifice dans l'Antiquité*, Entretiens sur l'antiquité classique. 1-39. Vandouevres – Genève.
- _____ (1992). “Retour du tragique”, *Pallas* 38 – *Dramaturgie et actualité du théâtre antique*: 7-11.
- VOLK, Katharina (2006). “Cosmic disruption in Seneca’s *Thyestes*: two ways of looking at an eclipse”, Katharina Volk & Gareth D. Williams eds. (2006). *Seeing Seneca whole: perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*. 183-200. Leiden.
- WAERDEN, Bartel L. van der (1952). “Das große Jahr und die ewige Wiederkehr”, *Hermes* 80: 129-155.
- WEBB, Ruth (1997). “Imagination and the arousal of the emotions in Greco-Roman Rhetoric”, Braund & Gill eds. (1997) 112-127.
- _____ (2016). *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. London and New York.
- WHITE, Mary ed. (1952). *Studies in Honour of Gilbert Norwood, Phoenix*. Suppl. 1. Toronto.
- WHITE, Michael J. (2006). “Stoic natural philosophy (physics and cosmology)”, Inwood ed. (2006) 124-152.
- WHITMORE, Charles E. (1915). *The supernatural in tragedy*. Cambridge.

- WILLIAMS, Gareth (2005). "Seneca on winds: the art of Anemology in *Natural Questions* 5", *AJPh* 126: 417-450.
- WILSON, Marcus (1997). "Subjugation of grief in Seneca's Epistles", Braund & Gill eds. (1997) 48-67.
- WINTERBOTTOM, Michael (1980). *Roman declamation*. Bristol.
- WISTRAND, Magnus (1990). "Violence and entertainment in Seneca the Younger", *Eranos* 88: 31-46.
- ZAPATA FERRER, M.^a de la Almodena (1988). "Descriptiones en las tragedias de Séneca", *CFC* 21: 373-380.
- ZAPATA, Almodena (1987). "Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas", *EClás* 29: 23-58.
- ZWIERLEIN, Otto (1966). *Die Rezitationsdramen Senecas*, mit einem Kritisch-exegetischen *Anhang*. Meisenheim.

Índice

Resumo.....	9
Abstract	11
<i>Prefácio</i>	13
Nota prévia.....	15
Introdução.....	17
Parte I	29
Do cosmos ao caos: da prosa moral à poesia trágica	29
1.1. A porosidade e pluralidade de um conceito: da <i>phýsis</i> grega à <i>natura</i> latina	29
1.2. A <i>phýsis</i> como fundamento do sistema filosófico estóico – da física à moral(idade).....	33
1.2.1. O conhecimento da natureza: fundamentação da moral senequiana	33
1.2.2. O <i>lógos</i> fundador e o princípio da <i>sympatheia</i>	40
1.2.3. O materialismo da <i>Stoa</i>	44
1.2.4. O cosmos como organismo vivo e racional.....	46
1.2.5. Do <i>pneuma</i> , fogo-artífice, à <i>scala naturae</i>	47
1.2.6. A sobrevivência cíclica da alma do mundo: conflagração e palingénese universais	51
1.2.7. <i>Naturam sequi</i> : a natureza divina	57
1.2.8. <i>Λόγος, οικήωσις</i> e a cidadania humanista do <i>sapiens</i>	66
1.2.9. Determinismo e necessidade: entre <i>fatum</i> e responsabilidade moral.....	71
1.2.10. Dos <i>uitia</i> à <i>uirtus</i> : o difícil caminho da sabedoria	75
1.2.11. O infortúnio como disciplina da virtude estóica	79
1.2.12. O corpo, mero invólucro da alma – a <i>mors uoluntaria</i> e a(s) teoria(s) de sobrevivência da alma humana.....	82
Parte II	89
Da experiência estético-filosófica da natureza e da paisagem à especificidade do drama senequiano	89
2.1. Breves considerações sobre a estética trágica senequiana: a imagem e a palavra como ferramentas moralizadoras.....	89
2.2. A ideia de Belo: da harmonia peripatética das esferas à <i>uirtus</i> estóica	100
2.3. O apelo do excesso como prazer estético – ambivalência e perigos.....	107
2.4. A experiência estético-filosófica da natureza e da paisagem	123
2.4.1. O sentimento de grandiosidade	123
2.4.2. A paisagem como estado de alma ou o estado de alma como paisagem	127
2.5. As relações entre a noção de prodígio e a <i>natura</i>	133

2.6. De Virgílio a Freud: o <i>monstrum</i> e o sentimento estético e ético senequiano.....	139
Parte III	145
A <i>natura animata</i> da poesia trágica senequiana	145
3.1. O contributo da epistemologia visual estóica	145
3.2. O lirismo pictórico e visualista da natureza: caracterização de figuras e ambientes	151
3.3. O <i>furor</i> e a <i>inconstantia</i> da alma humana: a linguagem do fogo.....	157
3.3.1. O fogo e a representação metafórica das paixões.....	157
3.3.2. Morte e ruína pelo fogo: a devastação de paisagens naturais e humanas.....	179
3.3.3. A luz e o brilho: exaltação da beleza física e moral.....	185
3.4. O pictorismo da imagem marítima e a turbulência do espírito	188
3.4.1. O motivo da navegação: a viagem interior da <i>ratio</i> ao <i>affectus</i>	190
3.4.2. <i>De procella</i> : exemplos do mecanismo écfrástico senequiano	204
3.4.2.1. <i>Phaedra</i>	210
a) Teseu e Hipólito, o desejo de vingança e a tempestade.....	210
b) O hibridismo pictórico do monstro marítimo	214
3.4.2.2. <i>Agamemnon</i>	218
a) Euríates e o relato vibrante da intempérie marítima	218
b) Os episódios de Ájax e Náuplio: simbologia e metáfora.....	224
3.5. Imagética animal e metamorfose: caracterização física, comportamental e moral.....	232
3.5.1. A influência da metáfora animal no delineamento psicológico.....	234
3.5.2. Amazonas e Ménades: o paroxismo da selvajaria feminina	249
3.5.3. A fábula de Procne e Filomela – os <i>tópoi</i> da vingança e do banquete ímpio	252
3.6. A natureza trágico-dinâmica: sensibilidade, revolta e presságio.....	254
3.6.1. A projecção do vínculo cósmico na paisagem exterior	254
3.6.2. O <i>mundus inuersus</i> e a imagética do eclipse solar – o paradigma em <i>Thyestes</i>	270
3.7. Da paisagem da tirania à instauração do <i>locus horrendus</i>	283
3.7.1. O simbolismo da metáfora arquitectural e o desassossego do poder vertical.....	283
3.7.2. A paisagem do <i>locus horrendus</i> – os exemplos de <i>Thyestes</i> e <i>Oedipus</i>	288
3.7.3. A metáfora poética do inferno na terra: monstros, espectros e homens	301
Conclusões	313
BIBLIOGRAFIA	319