

OS PRECEDENTES GRECO-LATINOS DA *NICHTARISTOTELIANISCHE DRAMATIK* SENEQUIANA

Paulo Sérgio Margarido Ferreira
Faculdade de Letras/Universidade de Coimbra

Resumo: Em *A angústia da influência* (trad. de Miguel Tamen. Lisboa 1991), prevê Harold Bloom a possibilidade de os modernos críticos recorrerem a bons autores e a obras mais recentes, para compreenderem melhor os textos e os autores antigos. Baseado neste pressuposto, sustentou J. A. Segurado e Campos, em “Sêneca, Brecht e o teatro épico” (*Classica* 23 1999 9-26), que as poéticas dos dramaturgos referidos têm em comum o facto de serem «não aristotélicas». O que agora se pretende demonstrar é que Sêneca nada criou *ex nihilo*: desenvolveu e juntou, num todo coerente, aspectos que, *in nuce* e de forma dispersa e algo marginal, se encontravam em autores anteriores: cenas dialógicas e descritivas que não fazem avançar a acção, o lançamento do espectador *in medios affectus* irreversíveis das personagens, e os propósitos didácticos dos dramas.

Palavras-chave: Aristóteles, Brecht, Sêneca, personagens, *affectus*, tragédia

Abstract: In *The Anxiety of Influence* (Oxford 1975 repr.), Harold Bloom is aware of the possibility that modern scholars may have recourse to good authors and most recent works in order to achieve a better understanding of the older ones. Based on this presupposition, J. A. Segurado e Campos, in “Sêneca, Brecht e o teatro épico” (*Classica* 23 1999 9-26), sustained that the referred dramatists’ poetics have in common the fact of being «not aristotelic» (“not aristotelic”). Here what is aimed to be proved is that Seneca did not create anything *ex nihilo*: he developed and joined, in a coherent unit, aspects which *in nuce* and in a vague and somewhat marginal way were possible to be found in preceding authors: dialogical and descriptive scenes, which do not allow the progress of the action; the casting of the spectator *in characters’ irreversible medios affectus* and the didactic purposes of the dramas.

Keywords: Aristotle, Brecht, Seneca, characters, *affectus*, tragedy

Em *A angústia da influência*, sustentou Harold Bloom que os bons autores posteriores podem ajudar os investigadores a compreender determinados aspectos mais

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

obscuros e problemáticos, digamos assim, das obras de autores anteriores.¹ No que foi um dos mais estimulantes artigos que li ao longo da preparação da dissertação de doutoramento, “Séneca, Brecht e o Teatro Épico” [*Classica* 23 (1999) 9-26], sentiu Segurado e Campos a necessidade de recorrer ao referido pressuposto teórico e metodológico, para, com base na concepção dramática brechtiana, definir a senequiana.

Embora o estudo do investigador português me tenha dado uma visão coerente, integrada e panorâmica do teatro senequiano, como até então não tivera, suscitou em mim a seguinte interrogação: mas será a poética trágica de Séneca, nos planos estrutural, ético e pragmático, uma novidade absoluta no âmbito da tradição dramática greco-latina, uma criação *ex nihilo*, ou antes um conjunto coerente de opções relativas a práticas e realidades dramáticas já existentes?

Agradeço, por conseguinte, à Comissão Organizadora deste Seminário, a oportunidade que me dá de ir um pouco mais longe e de aprofundar um pouco mais a resposta à dupla interrogativa formulada.

1. Séneca e a literatura greco-latina anterior

Qualquer reflexão que sobre a transtextualidade senequiana se faça, tem obviamente de começar pela consideração da formação e da cultura literárias de Séneca, que, por sua vez, se terão de deduzir a partir da sua obra e do confronto da sua vida com o contexto sociocultural em que viveu.

Visto que, no tocante à determinação da existência, ou não, de um contacto directo entre os trágicos gregos clássicos e Séneca e entre os filósofos gregos dos séculos V e IV e o latino, se colocam semelhantes problemas, o estudo que sobre o primeiro se tem feito poderá ser de grande utilidade para a determinação ou compreensão do segundo.

Se, para a crítica do séc. XIX e princípios do séc. XX (p. ex. Schlegel, Leo e Wilamowitz), a tragédia senequiana mais não era do que um medíocre decalque da grega clássica, já, baseado nas práticas e convenções que presidem à organização da acção em um todo reconhecidamente dramático e, em última análise, ao emprego e ao comportamento dos actores e dos coros em cena, sustentou Tarrant que Séneca não teria conhecido

¹ Bloom (1991) 17-27.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

directamente a tragédia ática, nem a republicana. As afinidades entre o drama helenístico (tragédia e Comédia Nova), o republicano e o senequiano não decorrem de uma influência directa dos dois primeiros no último, mas da interferência mediadora do drama augustano, que, na forma e no estilo, é o que mais próximo se encontra do de Séneca.²

Embora os critérios adoptados por Tarrant pareçam suficientemente amplos e representativos, para uma tomada de posição relativamente à matéria em apreço, a divisão da acção em actos, p. ex., embora consignada na *Epistula ad Pisones* horaciana, daqui em diante designada, em conformidade com o *OLD*, por *Ars* (de *Ars poetica*), é, como a nossa reflexão demonstrará, um critério muito estreito, para a consideração de um aspecto tão abrangente e vasto quanto o da organização estrutural do drama grego e do senequiano.

Sem o radicalismo, em um determinado sentido, de um Schlegel, de um Leo ou de um Wilamowitz, ou, posteriormente e em outra direcção, de um Tarrant, procurara Herington uma solução de compromisso: apesar de os poucos vocábulos e expressões coincidentes nos trágicos gregos clássicos e em Séneca muitas vezes se encontrarem em momentos distintos das respectivas acções; de as partes corais pouco ou nada terem que ver umas com as outras; da dificuldade em encontrar, no Trágico latino, a tradução de qualquer linha da tragédia grega clássica – o Cordubense não só «has, indeed, borrowed (or presumed his hearer's knowledge of) many scenes and several speeches,» como também escreveu um *Oedipus* que, no dizer de Herington, é «“a Neronian fantasia on a theme by Sophocles”»³.

Embora não sejam muitas as linhas gregas retomadas por Séneca, há um ou outro caso onde a proximidade é tal que se torna, no mínimo, perturbadora: no âmbito da recordação, na ode 3 das *Troades* de Eurípides (799-818), da vitória de Hércules sobre Laomedonte, rei de Tróia, e da consequente conquista da cidade, diz o Coro das cativas que dão o título à peça: *dis de dyoin pitýloin teiche peri / Dardanias phonia katélysen aichmá*. (817-18: «Duas vezes, em dois assédios, a lança mortífera / desfez as dardânias

² Tarrant (1978) 218 e 257ss.

³ Herington (1996) 447.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

muralhas.»⁴). Não esperou o Coro senequiano tanto tempo para recordar o referido *antefactum*, e logo na ode 1 entoou: *bis pulsari Dardana Graio / moenia ferro*. (135-6: «suportou que por duas vezes os muros dardânicos fossem feridos pelo ferro grego.»⁵)

Este paralelo sugere a necessidade de considerar as relações entre o drama grego e o senequiano, não a partir do critério da «dramatic technic», nos moldes em que Tarrant a definiu, mas com base em conceitos mais complexos e abrangentes, como o de *imitatio* e o de *aemulatio*. Neste propósito, procedeu Gahan ao cotejo de Séneca, *Phaed.* 1093-272, com Eurípides, *Ba.* 1137-300, e concluiu que, se até 1261 e para dar conta do desmembramento e do estado em que ficara o cadáver de Hipólito, emprega Séneca termos e expressões correspondentes aos euripidianos, a cena da *compositio membrorum* (1262-72), ausente do texto euripidiano e provavelmente das *Bacchae* de Ácio, reflecte um propósito de *aemulatio*.⁶

Depois de ter constatado que as *Naturales quaestiones* são a obra senequiana onde se encontra o maior número de citações de Aristóteles e de Teofrasto; de ter justificado o facto com as grandes divergências que, no plano ético, se verificavam entre o estoicismo e o Liceu; após ter comparado, com os originais aristotélicos, as citações do Estagirita em *De ira*, em alguns dos demais *Dialogi* (*De tranquillitate animi* e *De breuitate uitae*) e em certas *Epistulae morales* (3.2, 58.9, 65.4); e tendo notado que essas citações eram infieis e incompletas – formulou Setaioli a hipótese de terem chegado a Séneca através de fontes intermédias de colorido claramente estóico.⁷

De que Cícero terá contactado directamente com os textos esotéricos de Aristóteles, não restam, actualmente, grandes dúvidas.⁸ Diferente se apresenta, contudo, o caso de Pacúvio: mesmo depois de ter demonstrado que, em *Atalanta*, em *Cryses*, em *Ilione* e em

⁴ *Euripidis Fabulae*. Edidit J. Diggle. Tomus II. Oxonii. E Typographeo Clarendoniano. 1986, 219. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, em Eurípides, *As Troianas*, intr., trad. do grego e notas. Lisboa, Edições 70, 1996, 70.

⁵ *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit Otto Zwierlein. Oxonii. E Typographeo Clarendoniano. 1986. 58. Trad. de Zelia de Almeida Cardoso, em Lúcio Aneu Sêneca, *As Troianas*, intr., tradução e notas. São Paulo, Hucitec, 1997, 39.

⁶ Gahan (1987) 380.

⁷ Setaioli (1988) 141-64.

⁸ Cf. Cícero, *De oratore* 2.160 e 3.182, *Fam.* 1.9.23, *Att.* 4.10.1 (sobre a proximidade, em *Tusculum*, da uilla ciceroniana da de Fausto, filho de Sula, que, por sua vez, durante a ocupação de Atenas, em 83 a.C., se tinha apropriado dos livros esotéricos pertencentes ao bibliófilo Apélicon), *Orator* 114, *Fin.* 3.10 e 5.12.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

Medus, manipulara o tragediógrafo os mitos da personagens homónimas, de modo a irem ao encontro da situação trágica preferida do Aristóteles de *Po.* 14, não ousa Fantham afirmar, de forma taxativa, que o sobrinho de Énio contactara directamente com Aristóteles, mas, escudada na ausência de indicadores de um interesse da teoria peripatética posterior pela dramaturgia, concluiu: «We may have to admit coincidence rather than influence.»⁹

Ainda no âmbito da relação entre a literatura grega e Séneca, importa ter presente que, se ricos libertos, como Calvício Sabino e Trimalquião, se davam ao luxo de, para exibirem uma cultura que não possuíam, terem ou contratarem escravos que recitavam Homero e os líricos gregos de cor, das duas uma: ou, nestas personagens, criticavam Séneca e Petrónio o gosto *démodé* dos novos-ricos, ou denunciavam a presença, em meados do séc. I d.C., da literatura grega nos círculos cultos e/ou endinheirados de Roma e das províncias.

Embora Marrou informe que, por esta altura, o ensino do grego, em Roma, entrara em franco declínio, a formação senequiana é anterior: remonta ao primeiro quartel do séc. I d.C.¹⁰

No caso de Séneca não ter contactado directamente com a tragédia grega, coloca-se a hipótese de o seu drama constituir uma reacção às “coincidências” do drama republicano com as preferências aristotélicas. É certo que, conforme reconhece Mazzoli, não há, no drama senequiano, sentença de origem dramática e republicana que o filósofo não possa ter colhido em Cícero, ou, acrescentamos nós, nas colectâneas de máximas e textos para exercícios retóricos que então circulavam, mas, como também suspeita o Italiano e contrariamente ao que sustenta Tarrant, o mais provável é que Séneca tenha estado em directo contacto com o drama republicano.¹¹ Talvez se possa raciocinar do mesmo modo em relação a uma eventual influência directa de Aristóteles.

Ao estudar a presença dos poetas augustanos na obra em prosa de Séneca, contabilizou Bañales Leoz 7 citações de Horácio, 34 referências e 11 menções de Ovídio, e

⁹ Fantham (2001) 120.

¹⁰ Marrou (1966) 402ss.

¹¹ Mazzoli (1970) 188-98. Tarrant (1978) 257ss.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

101 citações de Virgílio.¹² À luz disto, não será, por conseguinte, de estranhar a influência de *Aeneis*, das *Metamorphoses* e das *Heroïdes* no drama senequiano.

A tragédia de Séneca ainda ecoa aspectos históricos, sociais e do direito romanos, contemporâneos e anteriores ao próprio filósofo.

2. A estrutura do drama senequiano

Antes de reflectirmos, de forma mais profunda, sobre o modo como se organiza a tragédia de Séneca, convém estabelecer, desde já, os principais pressupostos sobre os quais laboramos: das nove tragédias veiculadas pelo *Etruscus siue Laurentianus* 37, 13 (*saec. XI aut saltem XII*), vulgarmente designado por *E*, e das dez conservadas pelo *Archetypus deterioris lectionis*, deduzido a partir de manuscritos sobretudo do séc. XIII e vulgarmente designado por *A*, consideram-se autênticas apenas as oito primeiras, cuja sequência, no *Etruscus*, é a seguinte: *Hercules <furens>*, *Troades* (em *A*, *Troas*), *Phoenissae* (em *A*, *Thebais*), *Medea*, *Phaedra* (em *A*, *Hippolytus*), *Oedipus*, *Agamemnon* (sic) e *Thyestes*. Na conta de espúrios se têm, neste estudo, o *Hercules Oetaeus* e a *Octauia*. À excepção das *Phoenissae*, que aqui se consideram fragmentárias, todas as demais tragédias – no caso do *Oedipus*, não de forma tão óbvia – obedecem à regra horaciana dos cinco actos.

Se, do universo trágico descrito por Aristóteles, tivéssemos de eleger o drama que, para o Estagirita, mais próximo se encontra da perfeição, esse seria, inevitavelmente, o *Oedipus Tyrannus* de Sófocles. Depois de referir a superioridade, sobre os enredos simples e episódicos, dos apenas simples que, por meio de uma sucessão verosímil e necessária de factos, conseguem despertar o temor e a compaixão (*Po.* 9. 1451^b33-52^a10); e após ter notado, em qualquer destes tipos, a ausência de peripécia e de reconhecimento, em contraste com a sua presença diferenciadora, individual ou conjunta, nos enredos complexos (10. 1452^a11-21) – considerou o Estagirita que, no tocante à obediência aos princípios da necessidade e da verosimilhança, a peripécia do *Tyrannus* de Sófocles se mostra exemplar, visto que, em vez de conseguir aliviar Édipo das suas dúvidas e dos seus receios, a revelação, por parte do Mensageiro, da identidade do protagonista produz o efeito contrário (11. 1452^a24-26). Definido o reconhecimento como a passagem da ignorância ao

12 Bañales Leoz (1998) 43 e 47.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

conhecimento, e à consequente felicidade ou infelicidade (11. 1452^a29-32), Aristóteles invoca uma vez mais o *Tyrannus*, desta feita como paradigma do melhor reconhecimento, *hotan hama peripeteia génetai* (1452a32-33: «que se opera juntamente com a peripécia»).¹³ O referido drama é, finalmente, o modelo dos que, em linha com as melhores práticas, conseguem, pela estruturação dos factos e à simples leitura, despertar, no público, o temor e a compaixão (14. 1453^b1-7).

Do confronto entre o *Tyrannus* de Sófocles e o *Oedipus* de Séneca, é possível constatar que, se, no primeiro, o protagonista se apresenta inicialmente como um indivíduo justo e preocupado com a sua cidade, já, no segundo, Édipo aparece em cena, tomado por um medo nevrótico. Em contraste com o carácter gradual da descoberta da verdade no drama grego, retarda o latino, num primeiro momento, por meio de cenas de significado relativamente óbvio para o público e indecifráveis para as personagens, e através do abundante recurso à descrição, a revelação da verdade, para, em seguida, precipitar o reconhecimento, se alongar na descrição do lance patético e encenar a morte no *pulpitum* de Jocasta.

Do cotejo da organização dos factos no *Oedipus* com a que preside às demais tragédias senequianas, deduz-se a seguinte estrutura arquetípica: «a alusão a *antefacta* e o carácter patético parecem comuns a todos os actos I da tragédia de Séneca. Quando não objectivam um *nefas*, esse processo observa-se nos actos II e/ou III, que, por sua vez, servem para exacerbar o *dolor* do furioso e/ou enredar a vítima na teia do perseguidor e/ou para encenar ou descrever cenas que, mais ou menos ligadas ao resto da acção, simbolicamente a sintetizam e comentam. Ainda que um ou outro acto III eventualmente contenha desenvolvimentos típicos do IV e o inverso também possa suceder, na generalidade dos últimos e nos V assiste-se ao relato e/ou à encenação da preparação prática do *nefas* e/ou da execução do mesmo.»¹⁴

Em vez de, em conformidade com as preferências “naturalistas” de Aristóteles, organizar causalmente e encadear os factos tratados nos seus dramas, Séneca dispõe a

13 Cito a partir de *Aristotelis de arte poetica liber*, recognouit breuique adnotatione critica instruxit Rudolfus Kassel. Oxonii 1965. Em 16. 1455^a16-19, reitera Aristóteles a superioridade do reconhecimento do *Tyrannus*.

¹⁴ Ferreira (2006) 86-7.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

matéria trágica de forma cumulativa, e, como a forma épica do teatro brechtiano, em curvas e *saltus*.¹⁵ Para esta estrutura, muito contribuem a recordação de *antefacta*, o exacerbar do *dolor*, a encenação ou o relato de alegorias, sínteses e comentários da acção, e as longas descrições de aspectos imanentes. Não se trata, no entanto, de uma completa novidade no panorama teatral greco-latino, uma vez que, de forma mais ou menos dispersa e pontual, estes aspectos já se encontravam em certa tragédia grega clássica, não referida ou simples e explicitamente relegada, por Aristóteles, para segundo plano. Como Séneca, já os trágicos gregos tinham, por vezes, buscado, no passado mítico, situações e comportamentos que determinadas cenas dos seus dramas procuravam recriar e reproduzir com diferença. Além de poderem pautar o tempo da história, as *mirror scenes* – assim designou Taplin as cenas que se relacionam sob os signos do reflexo espelhar, do eco, da duplicação, do paralelismo, da correspondência, da paridade – podem restringir-se ao tempo da acção.¹⁶

Para ilustrarmos este modelo organizativo, recordemos, a título de exemplo, o enredo do *Ion* de Eurípidés. Recorda Hermes, no prólogo da referida peça, que, depois de, por ordem de Apolo, ter levado, de Atenas para o santuário de Delfos, o berço com o protagonista, ainda criancinha, a Pítia, que o encontrara no altar do templo, prestes a expor o filho de Xuto, deste se compadecera e decidira conservá-lo no santuário (46-7). Este paradigma comportamental, que consiste na intenção de realizar uma acção e na desistência à última hora, será uma constante ao longo do drama (cf. 161-183, 524-7, 1320ss., 1384-6, 1402ss. e 1546ss.). De igual sorte, a recordação, por parte do Espectro de Tiestes, no prólogo do *Agammemnon* senequiano, do que costuma suceder na casa de Pélops (7) e dos castigos de Ixíon, Sísifo, Tício e Tântalo, não só prepara o tema do *scelus alternum*, glosado pelo Coro de mulheres de Micenas em 77-9, como ainda sugere o tipo de crime que será cometido sobre a personagem que dá o título à peça.

Quanto aos longos diálogos e monólogos que não alteram, em nada, o curso da acção e, por conseguinte, a não fazem avançar, e servem apenas para caracterizar as personagens, se se encontram no drama senequiano, já estavam presentes no grego.¹⁷

¹⁵ Brecht (1999) 266.

¹⁶ Taplin (1978) 122ss., esp. 136ss. Sobre as *mirror scenes* do drama senequiano, v. Ferreira (2006) 96ss.

¹⁷ Ferreira (2006) 88-95.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

Nestes aspectos, não encontramos substanciais diferenças entre, p. ex., os debates que envolvem Teucro e Menelau, no *Ajax*, ou Neoptólemo, Ulisses e Filoctetes, na peça homônima de Sófocles, e os *agônes* entre Pirro e Agamemnon, nas *Troades*, sobre a necessidade de se sacrificar Políxena, ou as cenas *domina-nutrix* senequianas.

No que têm de incompreensível ou de apenas literal para as demais personagens e para os coros, e de relativamente óbvio e simbólico para o público, cenas como a do *extispicium*, no *Oedipus*, onde o comportamento e as entranhas de um boi e de uma novilha alegoricamente representam o passado e o presente, e prenunciam o futuro, ou a do relato de Euríbates, no *Agamemnon*, onde a atormentada viagem de regresso dos Aqueus e o comportamento de Ajax prenunciam a morte de Agamémnon às mãos de Clitemnestra e de Egisto, estas cenas – dizia – parecem desenvolvimentos de uma técnica dramática que remonta a Ésquilo, mais precisamente à cena do *Agamemnon* onde Cassandra, em clara previsão da morte do *rex regum*, exorta a que afastem o touro da vaca que, depois de envolver o primeiro nas suas vestes, o atinge, à traição, com os chifres.¹⁸

No tocante às longas descrições de aspectos imanentes, embora se possam pontualmente encontrar na tragédia grega, ocorrem, juntamente com longos símiles, sobretudo em Homero, Ovídio e Virgílio. Não será, por isso, de estranhar que se, em *Met.* 15.11-13, trata Ovídio de esbater, na descrição do touro que ataca Hipólito, as diferenças entre o lado bovino e o comportamento típico de cetáceo, o Mensageiro de Séneca, *Phaed.* 1035-49, acentue o hibridismo de um *monstrum* que, no que tem de *coincidentia oppositorum*,¹⁹ prepara, claramente e a muitos séculos de distância, o barroco. O contraste entre a beleza e a deformidade, tema que será tão caro ao barroco, ainda se pode observar no modo como ambos os autores tratam o desmembramento do corpo de Hipólito (*Met.* 15.524-9 e *Phaed.* 1084-249).

Contabilizados, por fim, os cortes, as amputações, as perfurações e os golpes esmagadores em Homero, Virgílio, Lucano, Sílio Itálico e Estácio, e no drama senequiano,

¹⁸ Segurado e Campos (1973/74) *passim*, e Ferreira (2006) 107-117.

¹⁹ A expressão é de Dâmaso Alonso apud Aguiar e Silva (1994) 486.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

já demonstrámos que «a ordem na qual se dispõem todos os danos físicos na escala quantitativa é a mesma em Séneca e em Virgílio.»²⁰

Dos 1084 versos dos *Septem contra Thebas* de Ésquilo cuja autenticidade reúne certo consenso, 197 são gastos pelo Espião a descrever o que vira fora das muralhas da cidade, e 522 correspondem a conjecturas do Coro sobre o que lá se deve passar, aos seus apelos aos deuses pela salvação da cidade, às suas frustradas tentativas de evitar que Etéocles entre em combate com o irmão, à indicação de terríveis prenúncios, à recordação dos *antefata*, ao regozijo pela salvação da cidade e, finalmente, ao pranto pelos irmãos mortos às mãos um do outro. Além disso, está o *Ajax* de Sófocles pejado de elementos épicos. Do mesmo modo que, em Eurípides, *Ph.* 88ss., e mediante autorização de Jocasta, um Pedagogo, a partir das muralhas de Tebas, satisfaz a curiosidade de Antígona sobre o exército que acompanha Polinices, já Helena, em circunstâncias semelhantes e em Homero, *Il.* 3.121ss., esclarecera Príamo sobre a identidade dos chefes gregos invasores. Se tivermos, por conseguinte, em conta todos estes precedentes dramáticos gregos, não precisaremos de invocar, no âmbito da abolição brechtiana da quarta parede, o recurso a filmes, diapositivos e cartazes, para compreendermos o teatro de Séneca.

3. Os temas e as personagens senequianas

Embora tenhamos começado a nossa reflexão pelo enredo, que, conforme tivemos oportunidade de constatar, é, para Aristóteles, o mais importante dos elementos trágicos, convém, desde já, notar que, no drama senequiano, a parte da tragédia que maior relevo ganha são os caracteres, que, na escala aristotélica, surgem em segundo lugar. Se, no âmbito da distinção entre a História, que trata o particular e o que efectivamente sucedeu, e a literatura, que trata o universal e o que poderia ter acontecido, de acordo com a necessidade e a verosimilhança, sustenta Aristóteles a superioridade dos enredos absolutamente originais e inventados (9. 1451^b3 ss.), já, em manifesto de 1931, intitulado *Mudança de função do teatro*, defendeu Brecht: «El material temático será declarado bien común, será «nacionalizado», se convertirá en requisito para los estudios; lo formal, en cuanto modo de uso, será decisivo para la forma del trabajo y de los estudios. Legados a

²⁰ Ferreira (2006) 132.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

este punto resulta comprensible por qué *la elaboración de materiales preexistentes* significa un aligeramiento del trabajo pendiente.»²¹ Embora tenha Séneca tratado mitos conhecidos, não é uma novidade em termos de poética implícita (cf. tragédia grega clássica, sobretudo inspirada na épica, e a tragédia republicana romana), nem no plano da poética explícita: de tal modo se encontravam, segundo o fr. 191 Kock de Antífanos, os espectadores familiarizados com os argumentos trágicos que uma simples menção da palavra “Édipo” bastava para trazer à memória do público toda a sua saga.

No tocante concretamente às personagens, recomenda Brecht, em *A pequena e a grande pedagogia* (1930), que o actor as distancie, bem como aos acontecimentos, do espectador, de modo que tanto as primeiras como os segundos despertem a atenção do último, isto é, suscitem nele uma sensação de *Verfremdung*.²² No caso concreto do público senequiano, decorre essa sensação de 'estranhamento' do facto de se ver lançado, não *in medias res*, mas *in medios affectus*, isto é, numa fase avançada e irreversível das paixões dos principais intervenientes na acção. Assim, o tirano Lico e o protagonista do *Hercules furens* aparecem subjugados pela ira; as personagens principais das *Troades*, por um comprazimento masoquista na dor; a Medeia da peça homónima, pelo ciúme; Hipólito, pela sede de destruição e pelo ódio doentio pelas mulheres; Fedra, pelo amor ao enteado; Teseu, pela ira e pelo despotismo; Édipo, pelo medo neurótico; Clitemnestra, no *Agamemnon*, pelo amor e pela ira; e o Atreu do *Thyestes*, pela sede de vingança e pela ira.

Apesar de a forma literária e os propósitos didácticos da tragédia de Séneca terem provavelmente levado Giancotti a sustentar que o drama senequiano versa, genericamente, a oposição *furor / bona mens*,²³ já diversos investigadores demonstraram que, em vez de, na esteira de Posidónio e de Diógenes da Babilónia, terem seguido o ponto de vista não cognitivo ou o dualismo psicológico, que preconizava a coexistência, na alma, de uma parte irracional e de outra racional, Séneca e Epicteto aderiram às teorias de Crisipo e de Zenão, segundo as quais as paixões corresponderiam a um mau uso da razão.²⁴

²¹ Brecht (1999) 273.

²² Brecht (1999) 269.

²³ Giancotti (1953) 55ss.

²⁴ Nussbaum (1993) 121-2, Inwood (1993) 164-83, Schiesaro (1997) 105ss.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

Quer isto dizer que, conforme observa Inwood, são cinco os tipos de relações que se podem estabelecer entre os movimentos afectivos e a razão: os primeiros decorreriam de uma *approbatio mentis* de um animal racional com maturidade. Produzidos pela razão humana, os movimentos afectivos podem, de acordo com o segundo tipo, ir ao encontro da *ratio* divina. O terceiro tem que ver com a utilização da linguagem para traduzir convenientemente, em *lektá*, os propósitos das emoções e das reacções. Na medida em que são fruto de consciente deliberação, as pessoas tomadas por um afecto estão, na quarta forma de relacionamento, em perfeitas condições de descreverem as suas motivações. Independentemente do grau de racionalidade que preside às acções e sentimentos, o indivíduo, consumado o acto ou o movimento afectivo, consegue sempre apresentar boas justificações para ter agido como agiu ou ter sentido o que sentiu.²⁵

Ora, se atentarmos nas personagens trágicas senequianas, verificamos que a percepção errada da realidade que as rodeia (p. ex. Hércules no momento da sua loucura) nunca obsta a que traduzam, em discurso relativamente fluente, os seus desejos. Mas nesta acepção, até os comportamentos dos animais irracionais são racionais. Quanto à possibilidade de o agente reconstituir a evolução de um movimento afectivo, parece corresponder genericamente ao quarto tipo de racionalidade ligada às emoções.

Em *Dial.* 4.2.1.3-5 e 4.2.4.1, distingue o Filósofo três *motus* ‘fases’ na evolução da *ira*: origina-se numa *species oblata iniuriae*; o segundo movimento corresponde à *approbatio mentis*, isto é, à conexão lógica que a mente estabelece entre a ofensa e a vingança e entre o crime e o castigo; e a terceira fase é aquela em que o desejo de cometer um crime se sobrepõe, no *iratus*, a qualquer lógica e a qualquer justificação.

Além de recordarem a causa primeira do seu *dolor*, e de, para exasperarem esse ressentimento, aduzirem outras ofensas recebidas, certas personagens senequianas ainda se podem entregar à *spes* numa solução pacífica ou até digna para a terrível situação em que se encontram. Trata-se, no entanto, de uma emoção tão irracional, ilusória e fugaz, que não só aumenta a ansiedade, o arrependimento, o pesar e a melancolia, como, uma vez gorada, também acentua o medo, a ira e a inveja do progresso dos outros, e chega inclusivamente a

²⁵ Inwood (1993) 166-7.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

precipitar a concretização da vingança.²⁶ Este modo de retratar o comportamento humano, evidente e parcialmente resultante da formação estóica de Séneca, também não constitui uma novidade absoluta no panorama teatral greco-latino.

Para ilustrar a maldade de carácter exagerada e desnecessária, recorda Aristóteles, em *Po.* 15. 1454^a28-29 e 25. 1461^b19-21, o Menelau do *Orestes* de Eurípides.²⁷ Mas se é a sua recusa em ajudar Orestes e Electra que leva o filho de Agamémnon a aderir ao plano de Pílates para matar Helena e Hermíone, o julgamento do Estagirita soa algo ininteligível. Em alusão ao comportamento da personagem fala Lourenço de «cinismo acomodático»,²⁸ mas, para que as palavras de Aristóteles façam sentido, talvez valha a pena ter em conta os testemunhos de Orestes em 1058-9, 1108 e 1596, e de Pílates em 1146-7: das palavras destas personagens é, com efeito, possível depreender que Menelau nada fizera para ajudar os sobrinhos, porque estaria desejoso de, por morte dos descendentes de seu irmão, se apoderar do trono de Argos, que passaria a acumular com o de Esparta. O caso não é, à primeira vista, comparável aos senequianos considerados, porquanto, ao contrário de uma Medeia, de uma Fedra, de um Atreu ou de uma Clitemnestra, o Orestes euripídiano não exterioriza as motivações do seu comportamento. Em todo o caso, se a explicação de Orestes e de Pílates estiver correcta, não se pode negar à personagem dois níveis básicos de

²⁶ Cf. *Phoen.* 631s., *Dial.* 2.9.2, 5.3.7.2, 5.3.30.3, 7.15.5, 9.2.7-10, 9.9.2, *Ep.* 5.7, 13.12, 15.11, 23.2, 95.8, 101.10, 105.1, *Ben.* 4.11.5, 7.2.4.

²⁷ O passo enquadra-se na explicação do sentido de *χρηστός*. Segundo Lucas (1968) 157, significa ‘useful’, ‘good of its sort’ e ‘good’. Dupont-Roc et Lallot (1980) 263 reconhecem em *χρηστός* uma certa carga moral positiva: embora a personagem que comete o erro trágico possa ter a maldade que a acção exige e que possibilita uma certa identificação com o público, a verdade é que também tem de ser suficientemente boa para o público se compadecer do seu sofrimento imerecido. No fundo, o termo já não descreve apenas uma determinada classe social, mas o carácter de uma determinada personagem, que Aristóteles procura que seja o melhor possível, dentro das limitações que uma identificação com o espectador e a *ἁμαρτία* trágica lhe impõem. Dupont-Roc et Lallot concluem: «Ceci doit être vrai pour un personnage quelconque, comme Ménélas dans l’*Oreste*, et a fortiori pour le héros principal de la tragédie.» É certo que a identificação do herói com a personagem principal da tragédia remonta, conforme esclarece Lucas, apenas ao séc. XVI, e, como tal, não podemos esperar encontrar esta ideia em Aristóteles; mas o comentador anglófono (1968) 140 adverte ainda: «It remains true that the *hamartia* is someone’s *hamartia* and that many Greek tragedies took their name from their most prominent character.» No séc. XVI, os comentadores italianos da *Poetica* passam a usar o termo *eroe*, não já para designar os indivíduos de tempos heróicos (*ἥρωικοὶ χρόνοι*, *Pol.* 1285^b4), mas o mais importante deles em cada obra daquele género. Informa ainda o comentador que, neste sentido, o primeiro a usar o termo em França foi Boileau, e, em Inglaterra, John Dryden, em *Defence of the epilogue*, de 1673. Embora os autores isabelinos criassem verdadeiros heróis, não tinham uma palavra específica para os designarem.

²⁸ Lourenço (2004) 148.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

racionalidade: o primeiro consiste em articular cautelosos enunciados que o não comprometam; e o segundo, em orientar a sua acção – ou melhor, inacção – no sentido de concretizar os seus planos. Voltemo-nos agora exclusivamente para a prática dramática grega.

Ao contrário, por exemplo, do que sucede com a Clitemnestra senequiana, nenhuma das suas predecessoras apresenta motivações para o sacrifício de Agamémnon antes de este se ter concretizado, ou se reconhece culpada e, sem invocar atenuantes de natureza externa para os seus sentimentos, submete o seu comportamento a uma avaliação ética.²⁹ De qualquer modo, a posterior explicação dos motivos do crime cometido corresponde à quinta forma de racionalidade referida por Inwood.

Mesmo sem historiar, de forma tão pormenorizada, a evolução de qualquer vício específico, já a Fedra de Eurípides, *Hipp.* 373-87, reconheceu, com um racionalismo muito próximo do senequiano e com grande lucidez e fluência discursiva, que pessoas como ela, apesar de distinguirem o bem do mal, ora por inércia, ora por preferirem um prazer qualquer, não conseguiam praticar o primeiro. Se for tido em conta que, desde a *Ilias*, se considerava a *ate* como um desvario momentâneo, resultante da intervenção psíquica de algum deus (cf. loucura de Hércules, em Eurípides, *HF* 822-74, suscitada pela acção de Íris e Lissa), o ponto de vista de Fedra, além de constituir uma novidade no panorama teatral eurípidiano, tem óbvias afinidades com o senequiano, de que o vício decorre de um mau uso da razão.

O modo mais ousado como Eurípides encarou a sua Fedra fez escola na literatura latina: como sucedia com a madrasta do primeiro *Hippolytus* de Eurípides, a de Ovídio, *Ep.* 4.111-12, em claro prenúncio do comportamento da homónima senequiana, procura, no abandono a que Teseu a votou, uma justificação para o seu próprio comportamento. Do mesmo modo que a Medeia ovidiana dizia conhecer e valorizar o caminho do bem, mas

²⁹ Mader (1988) 53. Ao tratar o mito, Homero ora deu mais relevo à participação de Egisto na conspiração, e relegou a de Clitemnestra para segundo plano (*Od.* 3.253-321 e 11.405-34); ora, pela boca de Agamémnon, repartiu, de forma equitativa, por Egisto e Clitemnestra, as responsabilidades pela morte do *rex regum* (*Od.* 24.97). Outros autores realçaram o contributo da rainha de Micenas para o assassinio do marido (Píndaro, *P.* 11, Ésquilo, *Agamemnon*; Sófocles, *Electra*; Eurípides, *Electra*; Propércio 3.19.19-20; e Ovídio, *Ars amatoria*).

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

reconhecia seguir o do mal (*Met.* 7.20-1), o mesmo sucede com a protagonista senequiana de *Phaed.* 177.

Se se tiverem em conta as afinidades entre, p. ex., o comportamento de Dido, em Virgílio, *A.* 4, e o da Fedra senequiana até ao v. 718;³⁰ a semelhante importância de hipertextos dos mesmos géneros (épica, tragédia e textos retóricos) e a valorização do contexto (direito e sociedade anteriores e contemporâneos) na construção das personagens da tragédia grega e do drama senequiano, não é preciso recorrer a Brecht para encontrarmos personagens que, como as de Séneca e nas palavras do ideólogo do teatro épico, se encontram dominadas por «uma monstruosa doença que provoca na pessoa a separação violenta entre o pensar e o ser».³¹

4. A pragmática teatral senequiana

Com palavras suas e de Brecht, resumiu Segurado e Campos, nestes termos, as diferenças, no tocante à pragmática teatral, entre Aristóteles e Séneca: «enquanto o espectador da tragédia grega é conduzido a pensar: *Lamento o sofrimento deste homem por ele estar numa situação sem saída*, o espectador do drama senequiano (como o das peças de Brecht) é antes conduzido a reflectir *que o sofrimento do herói só causa perturbação na medida em que a sua situação seria perfeitamente evitável.*»³² À literatura grega remonta, porém, uma visão utilitária, pedagógica, formativa e didáctica da literatura.

Sob o pretexto da atribuição do trono da poesia, encena Aristófanes, nas *Ranae*, um concurso no Hades, presidido por Dioniso, deus do teatro, e que opõe Ésquilo a Eurípides. Discutidos o estilo, os prólogos e os coros de ambos os trágicos, centra-se o debate nos planos pragmático e moral: enquanto o primeiro dos trágicos referidos, em obras como *Septem contra Thebas* ou *Persae*, ensina os cidadãos a lutar pela sua *polis* e, na comédia, justifica esta opção com a necessidade de a poesia tratar apenas a virtude, já as personagens euripidianas constituem maus exemplos para os espectadores, e de nada vale, ao trágico, o argumento de que a sua poesia reflecte a realidade. O veredicto de Dioniso, favorável a

³⁰ Sobre a influência de Ovídio e de Virgílio na construção das personagens senequianas, v. Ferreira (2006) 176-8.

³¹ Apud Segurado e Campos (1999) 24.

³² Segurado e Campos (1999) 23.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

Ésquilo, oferece, na vitória alcançada nas Leneias atenienses de 405 a.C. e na posterior reposição da comédia, claros sinais da aprovação e do aplauso do público aristofânico.

Não é possível determinar se da sequência cômica teve conhecimento ou se lembrou Séneca, no relato de mais um episódio, histórico ou puramente fictício, da conturbada relação de Eurípides com o público do seu tempo. Em todo o caso, acrescenta o Filósofo um argumento que, se tivesse sido usado pelo Eurípides aristofânico, talvez tivesse suscitado no juiz e no público maiores dúvidas relativamente ao vencedor da contenda.

Depois de, em *Ep.* 115.14, ter citado parte ou a totalidade de um discurso de uma tragédia euripidiana, onde uma personagem colocava o lucro à frente da honradez, da saúde e da reputação, conta Séneca, em 15, que, revoltado, o público se preparava para expulsar da cena o actor e a tragédia, quando o próprio Eurípides interveio, e lhe lançou o repto de esperar para ver o triste destino que aguardava aquele apaixonado pelo ouro. Belerofonte acabava, efectivamente, por ser punido com a morte.

Entre Aristófanes e Séneca, sustentou Platão que a poesia deveria ter um propósito paradigmático, pedagógico e didáctico: para a tragédia, preconizou, em contrapartida, Aristóteles, um fim catártico. Visto que ambos são filósofos, é difícil determinar se o drama filosófico visaria predominantemente proporcionar exemplos aos espectadores ou suscitar neles o temor e a compaixão, e a consequente harmonização das emoções com as percepções e juízos do mundo.³³ Embora tendamos para a primeira hipótese, convém notar que não seria seguramente por aqui que o drama filosófico se distinguiria substancialmente do clássico que nos chegou, uma vez que os autores considerados pelo cômico e pelos filósofos são, antes de mais, poetas dramáticos.

Se a sequência aristofânica sugere um modo de encarar o propósito paradigmático do drama, o episódio senequiano revela outro: no primeiro, exposto por Ésquilo, deve o drama representar a virtude; no segundo, realça Eurípides a punição de quem se deixa dominar pelas paixões. E ambos parecem coincidir não só na perspectiva que Séneca tinha dos castigos nos violentos jogos circenses do seu tempo, mas também na forma como

³³ Tanto a sequência aristofânica resumida, como os pontos de vista platónico e aristotélico aparecem, com perspicácia, considerados em Rocha-Pereira (2003) *passim*, esp. 38.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

queria que o público encarasse o comportamento de determinados condenados que participavam nesses jogos, bem como os destinos das suas personagens trágicas.

Ao trespassar o seu peito com uma espada, eventualmente a mesma com que Hipólito a ameaçara e que, em seguida, abandonara; e ao cair sobre os restos mortais do enteado, consuma a Fedra senequiana uma união que, em vida, buscara sem sucesso; vingasse do prepotente e odioso Teseu; e, no castigo que se impõe, procura a única solução possível para uma vida que, se continuasse, não teria qualquer dignidade.³⁴ Quer isto dizer que, na linha do que sustentava o Ésquilo euripídiano, Fedra consegue ser exemplar na coragem com que enfrenta a morte, e, na linha das palavras do Eurípides senequiano, pune-se pelos crimes cometidos.

De igual sorte, se Astíanax e Políxena, na hora da morte, revelam uma *feritas* e uma *saeuitia* características dos animais desprovidos de razão, a verdade é que a coragem com que enfrentam os respectivos destinos,³⁵ embora concilie, no caso da imolação de Políxena e nos soldados gregos, um ódio inconsciente pelo crime com a ideia generalizada de que não há alternativa, não deixa, contudo, de causar o assombro, a comoção, o choro e a admiração de toda a assistência, cuja disposição sugere, no caso do sacrifício da criança, a do público no anfiteatro romano, e, no da jovem, a dos espectadores nos teatros de Roma.³⁶

Se, nos indivíduos considerados, coincidem pressupostos e propósitos teoricamente considerados bem distantes da formação e dos ideais estóicos com outros objectivos e comportamentos exemplarmente estóicos, há pelo menos um outro, Hércules, onde a tensão entre ortodoxia estóica e tradição dramática se resolve em favor desta.

³⁴ Segurado e Campos (1983-1984) 162, e Pimentel (1987) 265.

³⁵ Na esteira da Andrómaca da peça, chamou Medeiros (1995) 388 a atenção para as afinidades comportamentais entre Astíanax e Heitor. Embora constituísse um tópico retórico, não deixa de ser um dos principais motivos, senão mesmo o principal, para Andrómaca o querer a salvo e para Ulisses o desejar morto. Sobre os referidos tópicos da invectiva política na caracterização de Astíanax, v. Oliveira (2002) 503; sobre a coragem de Astíanax, no momento da sua morte, v. Oliveira (1999) 71-2. Da morte de Políxena, escreveu Medeiros (1995) 389: «Sedento de sangue, o mesmo Pirro, hirto sobre o túmulo de seu pai, hesita em ferir. E é Políxena quem oferece à espada o colo mavioso. Uma anémoma de sangue jorra do seu peito; e o corpo cai, num ímpeto violento, a esmagar a terra onde Aquiles jaz.» A propósito deste momento, observa, com perspicácia, Segurado e Campos (1987) 122 que a expressão *ut Achilli grauem factura terram* inverte a tradicional fórmula de encerramento das inscrições funerárias: *sit tibi terra levis*. Em vez de desejar a Aquiles que a terra lhe fosse leve, e, conseqüentemente, de encarar o seu sacrifício como uma forma de propiciar o falecido, Políxena projecta-se sobre o túmulo de modo a tornar, para o defunto, a terra mais pesada e, deste modo, a amaldiçoá-lo.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

O fim do ataque não diminui a soberba autoconfiança do filho de Júpiter (1153-6 e 1167-8). Este «orgulha-se da sua glória; só pensa em vingança; ao saber-se culpado, pede a Júpiter a punição, mas com um exagero de retórica bem demonstrativo da sua megalomania; não sente a mínima confiança na sua possibilidade de dominar o *furor* e reconhece que entregue a si próprio nada faz de glorioso; ao reclamar as suas armas, fá-lo com uma incrível violência e só renúncia a suicidar-se, teatralmente, como concessão às súplicas de Anfitrão, não por decisão própria de superar estoicamente os seus males; ainda mesmo quando enumera uma série de rios incapazes de lavarem a sua falta os qualifica de *uiolentus, ferox, turbidus*. Até ao fim Hércules permanece violento, apenas capaz de imaginar relações de força e soluções de força.»³⁷

Embora merecedor de muitas destas críticas de Segurado e Campos, o protagonista do *Hercules furens* senequiano difere do da peça homónima euripídiana num ponto assaz significativo: se a decisão do Hércules euripídiano decorria sobretudo da intervenção do seu amigo Teseu, rei de Atenas, é em atenção ao pai que o Hércules senequiano resolve continuar vivo. É possível que, para a opção senequiana, tenha concorrido um episódio da vida do próprio Séneca: em *Ep.* 78.2, conta o Filósofo que, na sua juventude, a tuberculose e a extrema magreza o tinham levado a pensar no suicídio. Ocorrera-lhe, entretanto, o desejo do idoso pai de que não morresse, e decidira continuar a viver, para mostrar a sua coragem. A preocupação e o amor que sente de Paulina são, de acordo com 104.1-3, os motivos da partida de Séneca para Nomento, a fim de se restabelecer de um acesso de febre que dele tomara conta. Ainda nessa *Epistula* se considera um obstinado egoísta quem não é capaz de, por um amigo ou um familiar, prolongar um pouco mais a sua existência. Confrontada com a ortodoxia estóica, segundo a qual o homem faz parte de um universal *humanum genus*, a perspectiva de Séneca, ao valorizar as relações familiares e de amizade, reflecte, não tanto o estoicismo, mas um humanismo que é feito de tensões entre os ideais estóicos e as condicionantes históricas.

Do exposto, parece, em suma, óbvio que, no tocante à estruturação dos factos, à caracterização das personagens e à pragmática teatral, nada criou Séneca *ex nihilo*: antes

³⁶ Shelton (2000) 108.

³⁷ Segurado e Campos (1977) 166-7.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

integrou, num todo coerente, aspectos contrários às preferências aristotélicas, que se encontravam dispersos pelas poéticas implícita e explícita anteriores.

Bibliografia

1. Dicionários, léxicos, histórias da literatura e colectâneas

a) abreviaturas:

OLD *Oxford Latin Dictionary* ed. P. G. Glare. Oxford 1982.

2. Estudos

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1994). *Teoria da literatura*. 8ª ed. Coimbra.

BAÑALES LEOZ, Jesús Maria (1998). "Ovidio en la prosa de Séneca," in J. L. Vidal y A. Alvar Ezquerro eds. *IX Congreso español de estudios clásicos (Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995)*, vol. V. *Literatura latina*. 43-7. Madrid.

BERTHET, Jean-François (1979). "Sénèque lecteur d'Horace d'après les Lettres à Lucilius," *Latomus* 38: 940-54.

BLOOM, Harold (1991). *A angústia da influência. Uma teoria da poesia* (trad. de Miguel Tamen, a partir de *The Anxiety of Influence*, Oxford, 1973, repr. 1975). Lisboa: Cotovia.

BRECHT, Bertold (1999) "Escritos sobre teatro," in José A. Sánchez ed. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.

DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean (1980). *Aristote. La Poétique*. Texte, traduction et notes. Paris: Seuil.

FANTHAM, Elaine (2001). "Roman tragedy and the teaching of Aristotle's Poetics." Oivind Andersen and Jon Haarberg eds. *Making sense of Aristotle. Essays in poetics*. 109-25. London: Duckworth.

FERREIRA, Paulo Sérgio Margarido (2006). *Séneca em cena. Enquadramento na tradição dramática greco-latina*. Diss. Coimbra

GAHAN, John J. (1987). "Imitatio and aemulatio in Seneca's *Phaedra*," *Latomus* 46: 380-7.

GIANCOTTI, Francesco (1953). *Saggio sulle tragedie di Seneca*. Roma – Napoli – Città di Castello: Dante Alighieri.

HERINGTON, C. John (1966). "Senecan tragedy," *Arion* 5: 422-471.

INWOOD, Brad (1993). "Seneca and psychological dualism." Jacques Brunschwig and Martha C. Nussbaum eds. *Passions & perceptions. Studies in Hellenistic philosophy of mind. Proceedings of the fifth symposium Hellenisticum*. 150-83. Cambridge: University Press.

LOURENÇO, Frederico (2004). *Grécia revisitada*. Lisboa: Cotovia.

LUCAS, D. W. (1968). *Aristotle. Poetics*. Introduction, commentary and appendixes. Oxford: Clarendon Press.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido
As origens greco-latinas da *nichtaristotelianische Dramatik* senequiana

MADER, Gottfried (1988). “*Fluctibus uariis agor*: an aspect of Seneca’s Clytemestra portrait.” *AClass* 31: 51-70.

MEDEIROS, Walter de (1995). “A torre e o túmulo nas Troianas de Séneca,” *Arquipélago* 4: 381-90.

MARROU, Henri-Irénée (1966). *História da educação na Antigüidade* (trad. brasileira de Mário Leonidas Casanova a partir do original de 1904), 4ª reimp. 1973. São Paulo: Herder.

MAZZOLI, Giancarlo (1970). *Seneca e la poesia*. Milano: Ceschina.

NUSSBAUM, Martha C. (1993). “Poetry and the passions: two Stoic views,” Brunschwig & Nussbaum eds., *Passions & perceptions. Studies in Hellenistic philosophy of mind. Proceedings of the fifth symposium Hellenisticum*. 97-149. Cambridge: University Press.

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.” in Aires A. Nascimento coord. *De Augusto a Adriano. Actas de colóquio de literatura latina (Lisboa, 2000. Novembro, 29-30)*. 499-510. Lisboa: Euphrosyne – Centro de Estudos Clássicos.

PIMENTEL, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa (1987). “A conciliação da estética literária e da filosofia em Séneca: A tragédia *Phaedra*,” *Euphrosyne* 15: 257-68.

ROCHA-PEREIRA, Maria Helena (2003). “O drama grego: paradigma ou catarse?” *Euphrosyne* 31: 31-42.

SCHIESARO, Alessandro (1997). “Passion, reason and knowledge in Seneca,” Susanna Morton Braund & Christopher Gill eds., *The passions in Roman thought and literature*. 89-111. Cambridge: University Press.

SEGURADO E CAMPOS, José António (1977). “Séneca e Hércules (Observações sobre o *Hercules furens*),” *Euphrosyne* 8: 161-8.

————— (1983-1984). “Notas para uma leitura da *Phaedra* de Séneca,” *Euphrosyne* 12: 155-176.

—————. (1999). “Séneca, Brecht e o Teatro Épico.” *Classica* 23: 9-26.

SETAIOLI, Aldo (1988). *Seneca e i Greci. Citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche*. Bologna.

SHELTON, Jo-Ann (2000). “The spectacle of death in Seneca’s *Troades*,” George W. M. Harrison ed., *Seneca in performance*. 87-118. London: Duckworth with The Classical Press of Wales.

TAPLIN, Oliver (1978). *Greek tragedy in action*. Berkeley and Los Angeles.

TARRANT, R. J. (1978). “Senecan drama and its antecedents,” *HSPH* 82: 213-63.

[Recebido em abril de 2008; aceito em maio de 2008.]